

أسوالد اشينغار

تدهور الحضارة الغربية

الجزء الأول

ترجمة

أحمد الشيباني



تَهْوُزُ الْمَصَارَةُ الْفَرَسِيَّةُ

أسوالد اشينغلر

تَهِوْرُ الحِصَاةِ الفَرَسِيَّةِ

ترجمة

أحمد الشيباني

الجزء الأول



منشورات دار مكتبة الحياة
بيروت - لبنان

الفهرس

— السجزء الاول —

٥	مقدمة المترجم
٣٣	مقدمة المؤلف
٣٩	مدخل
١٢١	مفهوم الأرقام
١٩٣	مشكلة التاريخ العالمي (١)
٢٣١	مشكلة التاريخ العالمي (٢)
٣٠٥	الكون الكبير (١)
٣٣٥	الكون الكبير (٢)
٣٩٤	الموسيقى والفنون التشكيلية (١)
٤٥٦	الموسيقى والفنون التشكيلية (٢)
٥٢١	صورة النفس وشعور الحياة (أ)
٥٨٣	صورة النفس وشعور الحياة (ب)
٦٤١	معرفة الطبيعة
٧٢٩	الأصل والمنظر الطبيعي (أ)
	الفصل الحادي عشر
	الفصل الثاني عشر

عندما يتدفق في الابدئي الشيء نفسه مكرراً
ذاته أبداً ، وتتماسك آلاف القناطر جبارة
بعضها ببعض ، تفيض الرغبة في الحياة من
كل الاشياء من اضخم النجوم واتفه المدر
وكل إجهاد وجهاد هو هدوء سرمدي
في الله .

« غوثيه »

مقدمة المترجم

١ - مدخل :

بلغ التقدير لهذا الكتاب في الغرب حداً صنف معه كأعظم مؤلف صدر في النصف الاول من القرن العشرين . فهو كتاب يعالج جميع مواضيع الحضارات الانسانية وانجازاتها من فن وعلم وفلسفة ومذاهب وأديان ، فاشبنغل يرى أن كل حضارة من الحضارات هي كل متكامل غير قابل للتجزئة وظاهرة أولية متفردة وذلك لأن لكل حضارة نفساً أولية واحدة ، وتعبّر برموزها عن نوازعها وطاقاتها ، وأن تلك تنطلق عنها النفس وهذه الظاهرة وهذا الرمز هي التي تسيطر وتوجه جميع نتائج الحضارة من أدب وتصوير ونحت وموسيقى وعلم وفلسفة ومذاهب وأديان ، لهذا سيجد القارئ شبنغل يعالج في هذا الكتاب الضخم جميع هذه الفروع الحضارية ، وسيراه يستشهد بالموسيقى وهو يبحث في الرياضيات ، ويدلل على صحة اقواله بالدين وهو يتحدث عن النحت والتصوير ، ويقتبس براهينه من الطقوس المذهبية او الدينية ليثبت نظرياته في الهندسة المعمارية ، ويختار دليله من الرقم الرياضي ليبرهن على صحة نظريته في الجنس . لهذا

فان القارئ سيذهل لوفرة معلومات شبنغلر الموسوعية وسيجب بمنطقه
المنسق والدقيق الملاحظة .

والحق أن هذا الكتاب يُدرس ولا يُقرأ . واعتقد ، لا بل أو من بأن الزمان
الذي يتوجب فيه على القارئ العربي أن ينتقل من القراءة للترفيه عن نفسه
الى القراءة لتثقيف نفسه قد حلّ وآن . وكتاب شبنغلر هذا على ما أرى هو
أول محاولة تتحدى فيها المكتبة العربية القارئ العربي بتراث إنساني خالد
من هذا العيار . ولا أريد ان اكتب أنني أشعر بفخر وأنا أحقق نقل هذا
المؤلف إلى العربية ، فترجمتي لهذا الكتاب جاءت نتاج كدح لا عمل ، فلقد
عبأت كامل طاقات ضميري وعقلي لانجاز هذا العمل الضخم ، فنقلته الى
العربية بدقة حرفية وأمانة متزمته في اخلاصها وذلك لادراك اهمية العمل
المنوط بي ، وقد بذلت كل جهد لاصوغ ترجمتي بأسلوب سهل هين ولا اريد
ان ادعي هنا انني بلغت في ترجمتي الكمال ولكن الكمال كان نصب عيني عند
ترجمة كل كلمة من كلماته .

وقبل ان اختتم مدخل هذه المقدمة أرى لازماً على ان اشكر أصحاب دار
مكتبة الحياة على اقدامها على مثل هذه المغامرة في تقديمها للقارئ العربي مثل
هذا الكتاب الضخم واخص فيها اخي وصديقي المفكر العربي الكبير الاستاذ
يوسف الحوراني الذي قام بمراجعة الكتاب ، واشكر القيمين على مكتبة الجامعة
الاميركية ببيروت اذ انهم وفروا لي بسخاء وكرم كل امكانيات العمل
الفكري ، واشكر اخيراً لا آخر اخي وصديقي السيد هنري حنا الذي افسح
لي في مكتبه مكاناً هادئاً ولطيفاً للعمل ، وبعيداً عن ضوضاء البرج ببيروت
حيث يقع النزل الذي كنت فيه أقيم .

٢ - من هو شبنغلر ؟

انه اوزفالد شبنغلر ولد في شهر مايو عام ١٨٨٠ وفي مدينة بلاكنبورغ في
الهرتس من أب يدعى برنهرد وأم من أسرة غرنتسوف ويدين بالمسيحية

البروتستنتية وقد تلقى دراسته الثانوية في مدرسة « هلة » ثم انتقل الى جامعة برلين حيث تخصص في العلوم الطبيعية ، وانتقل من هذه الجامعة الى جامعة ميونيخ ليعود منها الى برلين ثانية ومن ثم ليلقي عصا الترحال في مدينة « هلة » لفترة من الزمن ، وليغامر بها ليستقر أخيراً في مدينة ميونيخ حيث قضى حياته في التأمل والدرس وعاش وحيداً في عزلة هائلة وحرية كاملة حتى وافته المنية في ٥ أيار عام ١٩٣٦

أما أشهر مؤلفاته لا بل اعظمها فانه هذا الكتاب الذي نقلناه الى العربية أي « تدهور الغرب » .

« Der Untergang des Abendlandes »

وقد رأينا تسميته بتدهور الحضارة الغربية وذلك انسجاماً مع روح الكتاب ، أما بقية مؤلفاته فهي مجموعة من مقالات ومحاضرات وكراريس لا يتجاوز أضخمها المئتين من الصفحات واشهر هذه الكراريس هي هيرقليطس : « دراسة في الافكار الرئيسية الديناميكية » في فلسفته ، البناء الجديد للريخ الالمانى ، السنوات الحاسمة ، المانيا وتطور التاريخ العالمي .

٣ - نفسانية شبنغلر :

يبدو ان الطريقة المثلى لفهم إحدى الفلسفات انما تتمثل في فهم شخصية فيلسوفها ، وروحانيته التي انبجست عنها تلك الفلسفة ، ولا شك بان لشبنغلر فلسفة جديدة كل الجدة في فهمه لتطور التاريخ البشري وللحضارات البشرية التي تشكل هذا التاريخ ، وفلسفة شبنغلر هذه فلسفة تشاؤمية بأوسع ما لكلمة التشاؤم من معنى ومفهوم ، ولعل السبب الرئيسي الذي جعل من شبنغلر فيلسوفاً متشائماً يتجاوز في تشاؤمه شوبنهاور بمراتب ودرجات ، هذا السبب ناشئ من ايمانه العميق بالطبقية في المجتمع وقناعته بان النبلاء وحدهم هم الطبقة الوحيدة التي تمثل الأمة حق تمثيل في المجتمع ، وان بقية الطبقات

لا تمثلها إلا تمثيلاً ناقصاً ، او بالاحرى انها لا تمثلها على الاطلاق ، فطبقة
الفلاحين على حد زعمه لا تمثل الأمة في شيء . وذلك لأنها حسب اجتهاده
خارجة عن التاريخ ، وان التاريخ لا يقوم إلا مع الحضارة وهو (أي شبنغلر)
يرى ان طبقة الفلاحين تسبق ميلاد الحضارة . زد على ذلك ان شبنغلر يرى
ان من أهم مقومات الحضارة هي تلك النوازع والنزعات الفروسية التي تتمرد
على حساب الارباح والخسائر ، إذ انها تعتمد مبدأ العطاء والتضحية ، ولهذا
وفي عصر رأى شبنغلر بأم عينه المبدأ والروح الطبقيين يتهاويان ويندثران
تحت لطمت الجماهير وقبضات الطبقات العاملة من فلاحين وعمال ، ورأى الثورات
والزلازل الاجتماعية تدكّ صروح النبالة دكاً ، ورأى المادية في أبشع صورها
تسود المجتمعات الأوروبية وتتخذ من مبدأ الخسائر والارباح دستوراً أخلاقياً لها ،
ورأى أبناء المدن يتناسون لا بل يسخرون من تقاليد النبالة واعرافها ويرون
فيها الدلالة على رجعية المجتمع والنحطاط الدولة ، ورأى الامتيازات الطبقية
والحواجز الاجتماعية تنهار امتيازاً بعد امتياز ، وحاجزاً بعد حاجز ، لهذا
كله لم يكن أمام شبنغلر المؤمن بالطبقية العنصرية وبالنبالة على وجهه أخص
كنظام للحضارة إلا ان يثور على المادية في شكلها البرجوازي والاشتراكي ،
من غربي وشيوعي ، وان يلجأ الى التشاؤم والكفر بالعقل والتغني بمزايا
الوجدان واندفاعات البديهة التي تتدفق تدفق الينبوع من الارض والتي
لا تتوخى من دفعها غرضاً حسياً او مآرباً مصلحياً لانها لا تستطيع ولا تريد
إلا ان تتدفق ، لهذا ارسل شبنغلر بصيحته المدوية القائلة بان العقل يقتل ،
وان العلم يدمر ، وان التحليل يهدم ولا يبني ، لكن شبنغلر العالم الرياضي
السابق كان يدرك ويعي ، بان صيحته هي صرخة في واد ، وان التيار
لأضخم واعنى من ان توقفه صيحة مفكر او يسيطر عليه مذهب او يتحكم
به دين او فلسفة ، لذلك ارتقى في احضان جبرية تشاؤمية وأخذ على نفسه
في هذا الكتاب ان يفلسف الفناء ويحلل العدم كضم ورتين حتميتين لا على ظهر
هذا الكوكب فقط بل انما في الكون الكبير ايضاً ، والكون الكبير بكل

ما فيه من مجرات وانظمة شمسية وكواكب .

وشبنغلر يشن حملة لا هوادة فيها او لين على كل ما هو حسي ، ويكره العقل لأنه يدخل الاشياء الغامضة في ميدان الحواس ، ويناهض الرياضيات والفيزياء والكيمياء لأنها تتعامل مع الحواس حتى في فرضياتها ولعل السبب الرئيسي لعداء شبنغلر لكل ما ذكرت يعود اولاً واخيراً الى الحواس وهي التي تساوي الفرد بأفراد طبقة النبالة ، هذه الطبقة التي يتعبد لها شبنغلر ويقدها ويعتبرها روح الأمة والقوة الدافعة في التاريخ ، وذلك لأن اقلية ضئيلة ، على حد زعمه ، من الناس الممتازين النبلاء هي التي تمثل الامة ، ولان الامة ، على حد قوله ، هي ككل رمز من الرموز الكبرى للحضارة ، رمز يرتبط بنفر قليل من الناس ، وهذا النفر هو الدولة وتجسيد للامة في الدولة وهو ينادي بهذا المبدأ بوضوح حينما يقول في احدى فقرات هذا الكتاب ما يلي :

« ان التاريخ لا وجود له الا بالامم ، لأن الامم هي الصورة الحية فاذا حطمتها حطمت التاريخ ، وان لكل امة طالما هي تحيا وتناضل دولة ، ولا تكون الامة ذات دولة الا اذا كانت مكونة من طبقتين لا اكثر ولا اقل وهما طبقة النبلاء وطبقة الكهنوت .

اما الفلاحون والعمال وحتى في نقاباتهم فانهم لا يؤلفون طبقة » .

مثل هذا الفيلسوف لا شك سيفر الى التشاؤم وسينظم قصائد الرثاء وهو يرى الطبقة البرجوازية الاوربية ، هذه الطبقة التي رأت النور على يد الثورة الفرنسية واعتمدت الفلسفة الانكليزية ديناً لها ومذهباً ، تضرب النبلاء والكهنوت معاً وتسيطر على كل اعراف المجتمع وتقاليده وتشرع للدول الاوربية دساتيرها وقوانينها .

هذه دراسة عاجلة لنفسانية شبنغلر ، وهي دراسة استعراضية نأيت بها عن كل نقد او تحليل .

٤ - الحضارة :

يرى شبنغلر أن الحضارة تولد في اللحظة التي تستيقظ فيها روح كبيرة ، وتنفصل هذه الروح عن الروح الاولى للطفولة الانسانية الابدية ، كما تنفصل الصورة عما ليس له صورة ، وكما ينبثق المحدود من اللامحدود ، ويرى شبنغلر ايضاً ان الحضارة تولد وتنمو في تربة بيئة يمكن تحديدها تحديداً دقيقاً وان الحضارة ككل كائن لها طفولتها وشبابها ونضوجها وشيخوختها ، وانها تموت عندما تحقق روحها جميع إمكاناتها الباطنية على هيئة شعوب ولفات ومذاهب دينية وفنون وعلوم ودول ، وان الحضارة عندما تحقق هذه الامور وتستنزف إمكانات روحها في تجسيد هذه الانجازات تتخشب وتتحول الى مدنية واخيراً تتجاوز المدنية الى الانحلال والفناء . ويرى شبنغلر أن لكل حضارة صيرورة واتجاهاً وزماناً ومصيراً وتاريخاً ، وان الحضارة أسيرة مصيرها ، وان اتجاهها هو اتجاه لا يمكن ان يقلب أو يعكس أو يُحوّل وذلك لان هذا الاتجاه هو اتجاه وسمه المصير وحدته الصيرورة . ويرى شبنغلر ان لكل حضارة تاريخاً ، وان هذا التاريخ هو تاريخ النفس الاولى للامة ذات الحضارة ، وانه لا يمكن ان تكون هناك حضارتان متماثلتان كل التماثل ، وذلك لان كل حضارة هي تاريخ مستقل بذاته لا يتأثر أبداً بتاريخ أية حضارة أخرى ، واذا ما تأثر فانما لا يعبر أبداً عن جوهره ، بل انما يتمثل أشكالاً كاذبة تتنافى واصالته الحقيقية وينشأ مثله هذا عن ظروف معينة تحد من حرية عمل النفس الاولى للحضارة ، لكن هذه النفس الاولى المحدودة الحرية تسعى حتى في مثل هذه الظروف الى طبع الحضارة المتأثرة بها بطابعها ويضرب شبنغلر الامثلة على هذه الواقعة بالحضارة العربية التي تمكنت ، حتى في اعتمادها القواعد الكلاسيكية في الهندسة المعمارية ، ان تفرض طابعها على المباني الرومانية ابتداءً من عهد هادريان . فالبنائون Pantheon مثلاً الذي بناه هادريان يعتبر أول مسجد اسلامي بني في التاريخ . فالحضارة تولد وهي تحمل معها صورة وجودها ، وهي على صلة

رمزية عميقة ، صلة تكاد تكون صوفية ، بالمكان الذي فيه ، وبواسطته تريد ان تحقق وجودها وهي تصارع وتناضل داخل المكان الذي اختاره لها مصيرها لتنظم كل خليط فيه على صورتها . زد على ذلك ان لكل حضارة طرازها الخاص بها ، وباستطاعة المرء ان يتلمس هذا الطراز في كل إنجاز من إنجازاتها ، أفنياً كان أم علمياً أم دينياً . لكن التركيب الباطني لأية حضارة هو نفس التركيب الباطني لكل الحضارات ، ولا توجد ظاهرة واحدة ذات قيمة عميقة في الصورة التاريخية لحضارة ما دون ان يوجد ما يقابلها تماماً في غيرها من الحضارات ، ومثل هذه الظواهر هي ظواهر ينعتها شبنغلر «بالمتعاصرة» فبإمكاننا ان نقول مثلاً ان فيثاغورس معاصر لديكارت وافلاطون معاصر للابلاس ، وارشميدس معاصر لغاوس وان الاسكندرية معاصرة لبغداد العباسية ، وان بغداد العباسية معاصرة لواشنطن ، ولكن اختلاف النفس الاولى لحضارة ما عن النفس الاولى لحضارة اخرى هو الذي يحدد الفرق بين هذه الظواهر المتعاصرة ، فالنفس الفاوستية لغاوس هذه النفس التي اعتمدت المنهج التحليلي الفراغي اللانهائي نفس تختلف كل الاختلاف عن النفس اليوقليدية لفيثاغورس ، فالنفس اليوقليدية تؤمن بالمحسوس وبالنهاية والمحدودية الى حد يجعلها تعتقد بأن الكون ينتهي عند قبة السماء الزرقاء ، بينما ان النفس الفاوستية هي بالاضافة الى ما ذكرت عنها آنفاً لا تشترط المحسوس اساساً لعلومها ، ولا تعتمد كما تعتمد النفس اليوقليدية على بُعدين فقط ، أي الطول والعرض ، بل انما تقصد الابعاد الثلاثة وهي الطول والعرض والعمق . كما تؤمن بالاستمرار التاريخي ولا تقيد نفسها أبداً بالحاضر وبالمكان كما كانت حال النفس اليوقليدية ، بل انما ترتبط بالزمان وبالفراغ اللانهائيين .

ويرى شبنغلر كما سبق لي ان قلت انه لا يمكن ابداً فهم أية ظاهرة اساسية كانت ام اجتماعية ام اقتصادية ام علمية او ادبية ام فلسفية إلا بواسطة فهم كل ما للحضارة من ظواهر ، وهو بذلك يقول :

« حينئذ رأيت أيضاً زائحاً من الروابط التي شعر بها بعض المؤرخين

شعوراً واضحاً حيناً وغامضاً في معظم الاحيان دون ان يصلوا الى فهمها اطلاقاً ، روابط بين صور الفنون التشكيلية والفنون العسكرية او الادارية ، ورأيت تشابهاً عميقاً بين الاشكال السياسية والرياضيات في الحضارة الواحدة ، بين النظرات الدينية والصناعية ، بين الرياضيات والموسيقى وفنون التشكيل ، بين صور الاقتصاد وصور المعرفة ، وتبينت بجلاء ووضوح الارتباط الروحي العميق بين احدث النظريات الفيزيائية الكيميائية والتصورات الاسطورية الخاصة بالاجداد عند الجرمان ، بين اسلوب المأساة ، والآلية الديناميكية ... ورأيت وراء هذا كله ، في فيض من النور ، ان هذه المجموعات القويمة المتشابهة في هيئتها والتي تمثل كل واحدة منها ، تمثيلاً رمزياً في الصورة العامة للتاريخ العام ، نوعاً انسانياً خاصاً ، اقول رأيت ان هذه المجموعات تكون بناء متجانساً في اجزائه كل التجانس . وهذه النظرة هي وحدها التي تستطيع ان تكشف عن سياق التاريخ واسلوبه الخاص . »

ويرى شبنغلر ان لكل حضارة عناصر خاصة بها وعناصر غريبة عنها ، وان هذه العناصر من خاصة وغريبة تحدها النفس الاولى لكل حضارة ، لذلك يؤمن شبنغلر بانه من المستحيل على فرد او افراد ينتمون الى احدى الحضارات ، ان يفهموا حضارة اخرى غير حضارتهم فهماً كاملاً ودقيقاً في صحة وذلك بسبب العناصر الغريبة عنهم هذه العناصر التي تتشكل منها تلك .

ويرى شبنغلر ان للحضارة دستوراً أخلاقياً يتمثل في العقيدة وقوة النفس وتلازمه بساطة الظواهر وان الدستور الحضاري لا يعتمد العقل ابداً بل انما يعتمد الوجدان هذا الوجدان الممثل في الشعور ، لا بالحس وأن العقلانية في شتى مذاهبها هي فلسفة مدنية لا حضارية لذلك عندما تدخل الحضارة الطور العقلاني من تطورها تبلغ خريف عمرها وتشيخ وتهوي الى درك المدنية ثم تتابع انحدارها الى الانحلال .

٥ - المدنية :

يشن شبنغلر حملة عنيفة على المدنية ، ففي المدنية ، تصبح الصيرورة ، Becoming صيراً Become ويمسي التاريخ طبيعية ويغدو الزمان مكاناً والاتجاه امتداداً والعلوم الروحية علوماً طبيعية ، وتصبح طبيعة « غوثيه » الحية ، طبيعة ميتة وتزول الصفة العضوية (Organic) عن كل مفهوم وأمر وشيء ، ويتخشب كامل الوجود ، إذ تجف العصارة الحياتية من ساقه وتاجه واغصانه وافانيته ، وتصبح الفخامة المادية والوفرة العددية صاحبتى الحلول والطول وتنحل الضائير وتصبح العظمة تقاس بالباع والذراع وتقدر بالقنطار والدينار . وكانت من قبل تقدر ، أيام الحضارة ، بما لا يحس به من العزائم والأخلاق . وتنشأ المدن العالمية العظمى اما سكان المدن فانهم لا يمثلون أمة بل انما يمثلون ركام جماهير تتفاعل معاً نتيجة لعوامل مصلحة مادية لا تمت الى الوجدان او الضمير بوشيجة او صلة ، اما منازلها فليست سوى ملاجئ يأوي اليها أناس لا تجمع بينهم رابطة الدم ، بل الصدفة ، ولا توحد كلمتهم وحدة الشعور القومي بل روح المصلحة الاقتصادية ، واذا ما انتقل احد سكانها من مدينة الى اخرى تصبح المدينة وطنه ، أما القرية فتبدو لناظره أجنبية غريبة ، والعلة على حد قول شبنغلر : ان ساكن المدينة لا يستطيع أن يعيش في مكان آخر غير هذه الأرض الصناعية ، وهي تمثل تقهر السياق الكوني لوجوده الأصيل ، بينما تصبح توترات وجوده الواعي اشد خطراً يوماً بعد يوم . والانسان في المدينة لا يؤمن الا بالتفسير السببي ولا يفهم التجربة الحية اللاحسية ، وهو فاقد كل مميزات الدم والقومية والشعور بالتقليد ، وهولذلك عقيم ، وعقمه يدل على انه يمم شطر الموت وهو قد فقد الرغبة في الحياة وفقد الخوف من الموت ولم يعد يشعر بان هناك مبرراً لوجوده واسباباً تبرر بقاءه واستمراره بالحياة .

والحق ان مع ماأخذي الكثيرة على شبنغلر ، فاني اقر واعترف بان شبنغلر قد ابدع في وصف الازمة الروحية التي تعانيها المدنية الغربية اليوم ،

هذه الازمة التي تسعى بالحاح لتجد لها منفساً ومخرجاً والتي تتجه اليوم الى الوجودية وما يماثلها عليها تجد لديها ما ينفي قلقها ويعيد اليها طمأنينتها الباطنية ، فالمدينة الغربية اليوم مدينة تشيع الاضطراب والقلق في نفوس ابنائها وقد اخذت ابتداء من عام ١٩٤٥ تنقل هذا القلق والاضطراب الى الشرق العربي ، وعقب التجارب التي مررنا بها لا يسعني الا ان اسلم بمبدأ شبنغلر القائل بان العقل يقتل والفراغ يلد الموت ، وان المكان يمت الزمان وان الصير ينحر الصيرورة ، وان الامتداد يقتل الاتجاه . وان العقلانية لا يمكن لها ان تدفع الانسان او الامة الى بناء حضارة ، فالعقلانية مذهب يؤمن بالحسوس المدرك ولذلك يحول الانسان الى كائن يتمسك بالحاضر ويشد بذاته الى كل ما هو آتي ويطمع الى تحقيق الربح الفوري ، لهذا فان مثل هذا الانسان هو فريسة دائمة للانتهازية ، وهو يستغرب التضحية ويستهن العطاء ، ويسخر من كل عمل لا يحقق ربحاً آنياً وفورياً ، ومثل هذا الانسان لا يمكن ان يكون لبننة في صرح الحضارة ، كما وان العصر الذي يعيش فيه ويدين بمذهبه ، لا يمكن ان يكون عصر انبعاث وحضارة . والانسان في المدينة يضع نصب عينيه اشباع الحس هدفاً له ويقوم كل عمل بمقومات حسية تصب كلها في الجيب والبطن وما يشتهي عنها ، لذلك فان المدينة عاطلة من العظمة الحقيقية ، عقيمة لا مجال فيها للبناء الاصيل ، وهي تحاول ابدأ ودوماً ورغبة منها في الصمود أمام شعورها بالنقص ان تفرق نفسها بعيش حسي مترف يخنق صوت الوجدان داخل الانسان ، ولكن لما كانت الاحاسيس لا تشبع بل تنهك لذلك تصاب المدينة بالسأم والملل ويفتش اهلوها عن مهرج لا صديق ، وعن نديم لا رفيق ، وبهذا تنقلب موازين القيم وتختل الى درجة يجعل اهلوها في كثير من اللحظات يحسون بعقم الحياة وبانعدام اي حافز او مبرر لها .

ومما يغلق باب الامل في وجه شبنغلر ويقطع عليه كل سبيل الى التفاؤل ايمانه المطلق بان الوقائم الحضارية لا تتكرر ابدأ ، وشبنغلر يريد ان يقول

في هذا للشعوب التي كان لها حضارات فيما مضى ، بأن حضاراتها لن تتكرر على ايدي ابنائها مرة اخرى . وشبنغلر مع انه لا يصرح علناً بأن الحضارة الفاوستية هي اسمى حضارة بلغها الجنس البشري على ظهر الكوكب ، لكن منطوق كتابه وبجمل آرائه الواردة في هذا الكتاب تشير جميعاً الى ان شبنغلر يؤمن ايماناً وطيداً بأن الحضارة الفاوستية هي ذروة الحضارات على الارض ، كذلك يؤمن وهو الذي عاش ليرى الحضارة الفاوستية تمتد بظلالها آناً استعماراً وحينا آخر نفوذاً لتشمل كامل الشعوب والامم من اسيوية وافريقية وغيرها من ابناء القارات الاخرى ، وعاش أيضاً ليرى أن هذه الشعوب من مستعمرة ونصف مستعمرة تسارع لتأخذ بأسباب الحضارة الفاوستية ولتتغذى بثقافتها ولتقتبس اساليبها وحتى مناهجها في الحياة ، اقول ان شبنغلر يؤمن ايماناً جازماً بأن الجنس البشري على ظهر هذا الكوكب مقبل أكيداً على الفناء في وقت جد قريب ، وان تدهور الحضارة الغربية سيحجر معه حتماً تدهور الحضارة الانسانية بكاملها : بالرغم من انه لا يجوز لنا ان نقول حضارة انسانية وذلك اذا ما رغبتنا في الانسجام ومفهوم شبنغلر الحضاري ، فهل تؤكد الاسلحة النووية من ذرية وهيدروجنية والمكروبية مخاوف شبنغلر وتبرر تشاؤمه ؟ إن شبنغلر نفسه حبا منه بتعزية نفسه يعود لينادي مبشراً باقتراب ولادة روح حضارة جديدة !

٦ - الحضارة العربية :

اذا كان هناك من فيلسوف اعجب بالامة العربية اعجاباً يكاد يكون دون تحفظ ، فانما هو شبنغلر . فشبنغلر يرى أن جميع الحضارات التي قامت في الشرق الاوسط ، ما عدا الحضارة الفرعونية هي حضارة عربية ، ويسمي النفس الاولى للحضارة العربية بالنفس الجوسية فاليهودية والمسيحية والزرادشية والمثوية والنسطورية وجميع ما قام في منطقة الشرق الاوسط بكاملها وامتد حق الصين وشمالي افريقيا هو فروع من الحضارة العربية ذات

النفس الاولى المجوسية . ويرى في معركة « اكثيوم » التي دارت بين انطونيوس ، معركة دارت بين الروح الابولونية (اليونانية الرومانية) وبين الروح العربية او المجوسية كما يسميها شبنغلر ، اي انها معركة دارت بين الالهة المتعددة وبين الاله الواحد ، بين الامارة والخلافة . ويؤمن شبنغلر بانه لو قدر لانطونيوس ان ينتصر لانقاذ الروح العربية ، لكنه هزم ولهذا كفنت هزيمته الروح العربية بكفن روماني امبراطوري ، لكنها مع هذا استطاعت كما اوردت آنفاً حتى في اعتمادها الشكل الكاذب في الهندسة المعمارية والزخرف من ان تفرض وجودها على الحضارة الابولونية .

ويبلغ اعجاب شبنغلر بالحضارة العربية حداً يضعها معه ، جنباً الى جنب والحضارة الفارسية ، وذلك حين تقريره ان الحضارة العربية كانت ايضاً كالحضارة الفارسية تؤمن بثلاثة أبعاد ، أي طول وعرض وعمق ، لكن الفرق بين العمق الفارسي والعمق العربي ، هو ان العمق الفارسي يتسامى عالياً ليخلق في الفراغ (Space) بينما ان العمق العربي ينحدر ليغوص عميقاً في باطن الارض ، ولنسمع ما يقوله شبنغلر عن الروح العربية وذلك عندما تحررت هذه الروح من القيود الابولونية من فن وسياسة ، بعد رضوخ طويل لهذه القيود :

« وهذا وحده كاف ليفسر لنا سر الحُميا الجبارة التي دفعت بالحضارة العربية عندما انطلقت أخيراً من قيودها الفنية وأغلاها الأخرى لتلقي بظلالها على جميع البلدان التي تنتمي اليها باطنياً منذ قرون وقرون سبقت انطلاقتها الاولى . ان هذه الحُميا لدلالة على ان النفس العربية هي في عجلة دائمة من أمرها ، فهي تلاحظ أعراض شيخوختها حتى قبل بلوغ شبابها . وانه والحق لا مثيل هناك في التاريخ لتحرر الجنس المجوسي وانطلاقه ، فلقد افتتحت سوريا ، لا بل حررت عام ٦٣٤ ، وسقطت دمشق عام ٦٣٧ ويزيفوف مثلها ، وفي عام ٦٤١ استعبدت مصر وبلغ العرب الهند ، وفي عام ٦٤٧ عادت قرطاجة ، واستعبدت سمرقند عام ٦٧٦ ، وفي عام ٧١٠ سقطت

اسبانيا ، وفي عام ٧٣٢ أخذ العرب يقرعون أبواب باريس .

لقد ضغطت في هذه السنوات القلائل جميع العواطف العربية المدخرة والآمال المؤجلة والأعمال المحفوظة ، هذه التي تكفي لتملاً قروناً وقروناً من التاريخ .

فالصليبيون أمام القدس وسلالة هوهنشتاوفن في صقلية ، والهانساي البلطيق ، والفرسان التيتونيون في الشرق السلافي ، والاسبان في أميركا ، والبرتغاليون في الهند الشرقية ، وإمبراطورية شارل الخامس التي لا تغرب الشمس عنها ، وبداية عصر الاستعمار الانكليزي تحت رعاية كرومويل ، كل هذه الانطلاقات تعادل في زخمها زخم انطلاقة واحدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا والى الهند وتركستان .

بما ورد يتضح الإعجاب الشديد الذي يكنه شبنغلر للعرب والحضارة العربية التي يفوق زخمها مرات ومرات زخم الحضارة الفاوستية ، كما ويبدو من كلام شبنغلر ان العرب لم يستعمروا البلدان التي فتحوها ، بل انما استعادوا بكل بساطة جميع بلادهم وحرروها من نير الاجانب والاغراب .

٧ - معنى الرمز

يرى شبنغلر ان الرمز هو تشبيه الوجود الحقيقي ، والرمز شيء غير قابل للتفسير ، وذلك لأنه اذا ما فسر فانما سيفسر عندئذٍ برموز اخرى ، وشبنغلر يصف الرمز بالجملة الآتية :

ان الرمز لمحة من لمحات الوجود الحقيقي وهو يدل عند الناس ذوي الشعور اليقظ على شيء من المستحيل ان يعبر عنه بلغة عقلانية ، وهو دلالة تقوم على يقين باطن مباشر . والرمز هو تعبير عن الصلة بين الكائن وبين الكون . والرمز يرتبط ارتباطاً مباشراً بالصير ، فهو يدل على شيء ما عضوي حي قد تنحشبت وتجمد أي على شيء مات ، وفي الرمز يتحول الاتجاه

الى امتداد ، والحياة الى موت ، لذلك فان طابع الرمز هو الفناء اما ارتباطه فانما هو بالفراغ لا بالزمان .

وهناك ارتباط عميق بين الفراغ والموت ، والفراغ هو الامتداد ، والامتداد هو المادة ، والمادة هي نقيض الروح ، والروح هي الحياة ، والحياة هي نقيض الموت ، لذلك فان المادة هي الموت ، واذا ما كانت المادة هي الفراغ فان الموت والفراغ إذن متساويان . زد على ذلك ان لكل حضارة رمزها الاولي ، فالرمز الاولي للحضارة الكلاسيكية هو الحجم المادي المحسوس المحدود ، اما الحضارة العربية فرمزها الاولي هو الكهف ، واخيراً فان الرمز الاولي للحضارة الغربية هو الفراغ اللانهائي اللامحدود . اما الحضارة الكلاسيكية فكانت ترى في الكون كوناً محدوداً تحديداً دقيقاً بواسطة قبة السماء ، وترى فيه ايضاً كلا محدوداً تحديداً مادياً مجسماً لا يوجد وراءه أي شيء آخر ، وقد تبادى الرواقيون في ميدان الحس والمحدودية حتى أنهم قالوا بان العلاقات التي تشد الاشياء بعضها الى بعض ، وخصائص هذه الاشياء هي أحجام مادية ، بينما أن الحضارة الغربية كانت ترى الكون فراغاً لامتناهياً تسبح فيه الاجرام السماوية ، التي لا تعد ولا تحصى تأتية شاردة .

ويشن شبنغلر حين حديثه عن الرمز حملة شعواء ، على الحضارة الكلاسيكية من يونانية ورومانية ، فهو يرى أن هذه الحضارة حضارة حسية من معنى ومفهوم ، فالآلهة الكلاسيكيون آلهة مرتبطون بالمكان الذين هم فيه ، زد على ذلك ان دولتهم كانت دولة المدينة ، دولة لا تتعدى في سياستها أسوار المدينة التي تحيط بها ، فلم يكن الاغريق يعرفون سياسة المسؤولية الوزارية ، ولم يكونوا يعملون بدبلوماسية مجلس الوزراء المعروفة حالياً في الغرب . حتى معابدهم كان يفرضها الظرف ، والمكان .

أما الحضارة المصرية فلقد كان رمزها الاولي هو الدرب ، وذلك لأن النفس المصرية كانت تحس بان الحياة هي رحلة عليها ان تقوم بها سالكة درباً مرسوماً لها ومحددات تحديداً دقيقاً صارماً .

ويثني شبنغلر على الحضارة المصرية بالغ الثناء ، ويعتبرها حضارة تعبر عن نفس جريئة مقدامة وتؤمن بالخلود إيماناً عميقاً لذلك اختارت الحجر وأصلد أنواعه لتشييد منها معابدها ولتنحت تماثيلها ، واكتشفت أسرار التحنيط ، ونحن نرى حتى اليوم جثث الفراعنة مسجاة حتى اليوم في المتاحف .

ويغتتم شبنغلر هذه الفرصة ليعاود شن حملته العنيفة على الحضارة الكلاسيكية ، فيقارن بين مواد الفن والبناء التي اختارها الكلاسيكيون الأوائل ، وبين المواد التي اختارها المصريون ، فيصف هذه بالصلدة والخلادة ، وتلك بالهشة والفانية ، ويستنتج من هذه المقارنة أن العدمية هي التي كانت تسيطر على شعور الإنسان الكلاسيكي ، وأن الإيمان العميق بالخلود هو الذي كان يوجه نشاطات الإنسان المصري وفعالياته .

٨ - فكرة الامة بين الحضارات

يرى شبنغلر ان فكرة الامة تقوم عند الامة العربية على أساس من الروابط الروحية المجردة ، ولذلك فإن العربية تريد من زعيمها ان يتمتع بصفات النبي ومؤهلاته ، فالامة العربية كما يرى شبنغلر ذات وجود روحي يكاد يكون مطلقاً في روحانيته ، وقد صدق شبنغلر على ما اعتقد في تعريفه لجوهر اخلاق الامة العربية ، فالعربي إذا ما اردت ان تستفزه وتدفع به الى أقاصي الارض فعليك ان تتوجه الى وجدانه لا إلى معدته ، ولذلك تلعب النخوة والفروسية أدواراً جد هامة في السلوك الاخلاقي للفرد العربي . كما وان للايمان لا العقل المركز الاول والممتاز لدى العرب ، واعتقد هذا بما جعل شبنغلر يعجب بالعرب كأمة ، ولنسمع ما يقوله عمر بن الخطاب في إرشاداته الاستراتيجية والتكتيكية التي وجهها الى سعد بن وقاص :

« أما بعد فاني آمرك ومن معك من الاجناد بتقوى الله ، فان تقوى الله أفضل العدة على العدر وأقوى مكيدة في الحرب ، وآمركم ان تكونوا أشد احتراساً من المعاصي منكم من عدوكم ، فان ذنوب الجيش أخوف عليهم من

عدوهم ... واسألوا الله العون على انفسكم كما تسألونه على عدوكم .

وإنني لواثق من ان شبنغلر الذي لا شك تبجر في تاريخ العرب واطلم على كل شاردة وواردة فيه لولا بعض رواسب من قومية المانية فاوستية الروح ، جرمانية الطابع ، بروسية النزعة ، لعب عن اعجابه بالعرب ، واعني بالعرب ، عرب الخلفاء الراشدين ؛ بلغة المفتتن لا المعجب فقط ، وإنني لا أتحدث هنا بوصفي عربياً بل إنما اتحدث بوصفي انساناً ، لأن العروبة كانت تضع دائماً الانسانية فوق كل مفهوم . ولا اعتقد ان شبنغلر صادف ، وهو البحاث الموسوعي ، أمة تتفق ومزاجه الفكري كالأمة العربية ، وهو حيناً يتحدث عنها حيناً معجباً وحياناً مكبراً ، يلمس المرء ان جرمانية شبنغلر ، تجاهد وتصارع لتكبح من جماح افتتانه بالعرب كأمة ، فهو واثق يؤمن بأن الامة العربية هي الامة الوحيدة التي وضعت ، وفي عصر الخلفاء الراشدين ، الوجدان فوق العقل ، والحق المطلق فوق المصلحة ، مهما كانت لهذه المصلحة من اشكال ودوافع ونزعات .

وقد صدق ابن خلدون حيناً وصف العرب فقال :

« والعرب اسرع الناس قبولاً للحق والهدى ، لسلامة طباعهم من عوج الملكات وبراءتها من ذميم الاخلاق » .

ولا يستطيع ان اتصور شبنغلر الا مبهوراً مذهولاً وهو يقرأ الجملتين التاليتين لابن خلدون :

« إن من علامات الملك التنافس في الخلال الحميدة » .

« إن المدينة هي نهاية العمران وخروجه الى الفساد ونهاية الشر والبعد عن الخير » .

والحق أن ابن خلدون قد لحص كامل فلسفة شبنغلر في الجملة الآتية الذكر .

فالنفس الاولى للامة العربية ، ذات قومية منفتحة لا تسعها الا الانسانية ، ولا تنتظمها إلا الاخلاق ، والأخلاق الحميدة ، والحميدة فقط على وجه التخصيص ، الاخلاق التي تغلب الحق على المصلحة ، والوجدان على العقل ، والعدل على الظلم ، والروية على الاندفاع ، والعف على السفك ، أخلاق تنبذ المكيافيلية ، وتؤمن بان الغاية الشريفة لا يجوز ابدأ أن يسلك اليها وسائل غير شريفة ، لهذا تؤمن بان الاخلاقية العربية كقوة انسانية تسمو وتتسامى فوق كل مذهب فلسفي أو اقتصادي ، او سياسي أو ... أو ... وذلك لانها تسامت فيما مضى فوق كل الاعراف والتقليد والمفاهيم ، وأعني بكلمة فيما مضى ، عهد الخلفاء الراشدين ، ولهذا فاننا واثق من ان شبنغلر عندما اختتم كتابه بومضة من تفاؤل فانما اختتمه بمثل هذه الومضة التفاؤلية ، لافتتانه بالروح العربية ، ويكفيها قوله الذي اورده آتفاً :

« كل هذه الانطلاقات تعادل في زخها انطلاقة واحدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا ، الى الهند وتركستان » .

أو قوله :

« لقد ضغطت في هذه السنوات القلائل ، جميع العواطف العربية المدخرة والآمال المؤجلة والاعمال المحفوظة ، هذه التي تكفي لتملاً قروناً وقروناً من التاريخ » .

أما فكرة الأمة في الحضارة الفاروسية فانما تعبر عنها كلمة « الوطن » ويرى شبنغلر ان هذه الكلمة تعبير عن نزعة النفس الفاروسية الى اللانهائي ، من زماني ومكاني سواء بسواء ، فالوطن من ناحية المكان هو كما ترى الروح الفاروسية ، بقعة من الارض لا يشعر الفرد الفاروسي بان لها حدوداً جغرافية ، بل انما لها أفق يمتد الى ما لا نهاية فهو وطن تنتظمه الروح الفراغية ذاتها التي تنتظم وتسيطر ، وتوجه جميع انجازات الحضارة الغربية ، واعتقد بان هذه الفراغية ، الروح التي تنزع أبداً الى المطلق نزوعاً لانهايا هي التي كانت العامل الأساسي في توجيه الانطلاقات الأوروبية وجهة استعمارية ، فنزوع

الروح الفاروسية الى المطلق يختلف تماماً عن نزوع الروح العربية وحنينها اليه ، فالروح الفاروسية نظراً لتأثرها العميق بالحضارة الكلاسيكية ، وان كان شبنغلر يحاول في كل صفحة من كتابه ان ينفي عن الحضارة الغربية التأثير بالكلاسيكية ، روح لا تستطيع ان تمارس وجودها وتغلب به وتسرع اذا اشركت مشاعرها الحسية في تجسيد مثل هذا الوجود. أما الروح العربية فانها في حنينها الى المطلق ، وفي سعيها اليه ، فانما تتناسى الأحاسيس الجسدية والمشاعر الحسية ، لا بل تنساها نسياناً مطلقاً ، فالزخم الذي يفيض منها زخم صوفي ، بكل ما لكلمة الصوفية من معنى ، وهو لا يستهدف أبداً في كل نشاطاته توفير الأسباب التي تيسر لها المتع الجسدية ، بل انما يستهدف أولاً وأخيراً الاندماج في الحق الذي هو الله .

ويتوجب علي هنا ان اشير الى ان الروح العربية تختلف ايضاً اختلافاً كلياً في تصورها عن الروح الهندية واللا شيتية النيرفانية ، فالتصوف العربي الحضاري تصوف ايجائي ينفعل ويتفاعل ويفعل في الكون المحيط به ، اما النيرفانية الهندية ، او بالاحرى اللا شيتية الهندية ، فهي تصوف سلبي ينفعل مع الوجدان ويقف عند التفاعل معه فقط ، وذلك لعدم نفوذ الوجدان الهندي الى الكون المحيط به .

واعتقد ان شبنغلر نفسه يقرني على ما ذهبت اليه فهو حين يبحث في تاريخ كل من الحضارات الكلاسيكية والعربية (المجوسية على حد تعبيره) والفاروسية ، يرى :

ان التاريخ الابولوني هو عبارة عن سلسلة من المصادفات تمر من لحظة الى اخرى ، اما التاريخ المجوسي (العربي) فهو بالنسبة الى الرجل « المجوسي » التحقق المتتالي لحظة كونية ارادها الله ، خطوة تسير باتصالها بالشعوب ومن خلالها ، من الخلق الى الافناء ، وأخيراً فان التاريخ الفاروسي هو بالنسبة الى الرجل الفاروسي ، ارادة عظمى واحدة ذات منطق شعوري تعمل الامم على تنفيذها بتوجيه من الحكام الذين يمثلون هذه الأمم .

يتضح مما ورد ان فكرة الامة في الوطن لدى الامة العربية ، هي فكرة تعتبر ان الوطن هو كل مكان تنتشر وتنشر فيه عقيدتها ، اما الفكرة الفاوستية فانها تعتبر الوطن كل بقعة من الارض تسيطر وتفرض ارادتها عليها .

والحق انني لأعجب من موقف شبنغلر واحار ، فهو بالرغم من انه الفيلسوف الذي يؤمن بالوجدان والبدئية ، ويرفض رفضاً كلياً العقل والحس ، يقف من الحضارة الفاوستية (اقول الحضارة لا المدنية) موقفاً فيه الكثير من التمجيد والاعتزاز والفخر ، بينما انني ارى ان الحضارة الفاوستية هي في واقعها الحضارة الكلاسيكية المتطورة بالذات ، حضارة اضافت الى بُعدَي الحضارة الكلاسيكية ، بعداً ثالثاً هو العمق ، بعداً قفز بها من المحدودية الكلاسيكية الى اللانهاية الفراغية الفاوستية ، ولكن كلتا الحضارتين تعتمدان الحسية العقلانية دستوراً لهما ، وان كانت الحسية العقلانية الكلاسيكية اكثر التزاماً بالحواس الخمس من الحسية العقلانية الفاوستية ، بينما ان الحضارة العربية فهي بالاضافة الى كونها ايضاً حضارة ذات ابعاد ثلاثة ، لكن البعد الحقيقي وهو العمق ، هو البعد الذي لا يسيطر على البعدين الآخرين فقط ، بل انما ينفصم ايضاً ، لذلك كله نرى ان الروح الحضارية العربية روح مفرقة في الايمان باللامحسوس الى درجة تجعل في كثير من حوادثها واحداثها الحضارة العربية تتنافى والمنطق وتتمرد على الظروف في كل اشكالها ، ويكفي المرء ان يدرس سيرة الخليفة الثاني عمر بن الخطاب دراسة فيها بعض امعان ليتضح له نكران الانسان العربي الحضاري لكل ما فيه انتشاء حس ، لذلك صدق شبنغلر كل الصدق عندما قال ان السيد المسيح والمسيحية هما عربيا المنشأ والوجود ، اذ انه لا يمكن لأية امة غير الأمة العربية ان تدفع الى الوجود المادي روحية كروحية السيد المسيح ، لهذا فان الحضارة العربية حضارة غير متأثرة ابداً بالحس اليوقليدي ، كما هي حال الحضارة الفاوستية التي تستمد براهين عقلانيتها من الحواس الخمس ، وتحاول في

هذا العصر ، عصر الصواريخ ، عصر غزو الفضاء ، ان تخضع رياضياتها الفراغية اللا حسية في الوقت الحاضر للحواس الخمس ، وان كانت بعض عوالم هذه الحواس لا تزال متمردة على طاقات الحواس .

٩ - الدولة والشعب و ارادة الانسان :

يرى شبنغلر ان اجتماع المحاربين في قبيلة او جنس او خليط من الشعب بقصد الدفاع ضد قوة خارجية معادية ، هو البذرة الاولى للدولة ، وبهذا يرى شبنغلر ، ان الاصل في الدولة هو الحرب ، ولا شك ان شبنغلر الذي يعتبر الخوف او بالاحرى الرعب عاملاً إبداعياً خصباً ، عليه ايضاً ان يعتبر الحرب التعبير الفعال عن الارادة الانسانية التي تعزم على الصمود أمام الرعب ، ان لم تكن تقصد حقاً استئصاله . والحق ان شبنغلر هو من المعجبين بنيتشه فيلسوف القوة ، وفيلسوف إرادة القوة ، وان لم يبد اعجابه بصورة علنية واضحة ، لكنه يلتقي مع نيتشه عند اعتباره الدولة دولة قوة ، ويرى ان من الوظائف الاساسية للدولة هو القيام بالحروب ، فالحروب حسب اعتقاده هي التي تحافظ على حيوية وحدة الجماعة ، والحرب على حد قول شبنغلر « هي الخالقة لكل ما هو عظيم ، وان كل ما له معنى في تيار الحياة قد ولد ونشأ عن النصر والهزيمة . »

والدولة تقوم على أيدي الرجال وبهذا يقول شبنغلر :

« ان الدولة من شأن الرجال ، إنها الاهتمام بالمحافظة على الكل ، بما فيها المحافظة الروحية على الذات وهي التي يسمونها باسم الشرف واحترام النفس ، انها الانتصار على التعدي ، وتوقع الأخطار قبل حدوثها ، انها أولاً وقبل كل شيء الهجوم بمعناه الحقيقي ، هذا الهجوم الذي هو طبيعي وواضح بنفسه ، بالنسبة الى كل حياة هي في سياق التسامي والصمود . »

ويرى شبنغلر ان الدولة هي صورة للشعب ، لكنه يرى في الوقت ذاته ان الاحداث هي التي تصنع الشعب ، وليس الشعب هو الذي يصنع الاحداث

وبهذا يقول :

« ان الشعب هو وحدة للروح ، وان كل الاحداث العظمى في التاريخ لم تكن في الواقع من عمل الشعب ، بل إنما هي التي اوجدت الشعوب أولاً . »
ويستطرد قائلاً :

« إن الفعل هو الذي يغير من روح الفاعل . ومن الجائز ان يجتمع الناس حول اسم مشهور ، لكن وجود شعب محل خليط من الناس وراء هذا الاسم هو نتيجة وليس شرطاً لوجود أحداث عظمى . »

ويرى شبنغلر ان ليست وحدة اللغة ولا وحدة الانتساب الى جنس واحد ، العاملان الاساسيان في كون الشعب شعباً بمعناه الحقيقي ، بل إنما وحدة الشعور ، أو « الحس الجماعي القومي » كما اسماه « يوهان جويكيب فيخته » هي الجوهر والاساس ، ويرى ان حيوية الشعب تقاس دائماً بمدى عمق هذا الشعور بالوحدة وحيويته . فالشعوب على حد تعبير شبنغلر ليست وحدات سياسية او لغوية أو ذات دم نقي ، بل إنما هي وحدات روحية . وهكذا فان شبنغلر يقسم الشعوب الى شعوب سابقة للحضارة وهي الشعوب الاولى ، على حد تعبيره ، ويُعرّف هذه الشعوب على الشكل التالي :

« إنها الجماعات المراوغة الفرارة وغير المتجانسة ، والتي تتكون وتنحل بلا قاعدة معروفة في ديناميكية الاشياء ، والتي تنتهي بأشعر شعوراً سابقاً غامضاً بحضارة لم تولد ، كما كانت الحال في الزمن السابق لهوميروس ، والزمن السابق للمسيح وزمن الجرمان ، والتي تتركز في طبقات كاملة ذات طابع يتجلى شيئاً فشيئاً ، وهي جامعة اخلاط من الناس في هيئات جماعية . بينما لم يتغير طابعها الانساني إلا قليلاً . » ومن ثم يقسمها الى شعوب موجودة في الحضارة ، وشعوب متأخرة عنها . ويسمي شبنغلر الشعوب المتأخرة عن الحضارة باسم « شعوب الفلاحين » .

ويرى شبنغلر أن الشعوب هي نتاج الحضارات ، وليست الحضارات ابداً

نتاج الشعوب وبهذا يقول :

« يجب أن نؤكد بكل ما أوتيناه من قوة على أن الحضارات العالمية هي شيء أصيل كل الأصالة ، شيء انبثق من اعماق الروح ، بينما ان الشعوب هي على العكس من ذلك ، ليست بصورتها الباطنية وبكل ظاهراتها المنتجة للحضارة ، بل انما هي رموز للحضارات ، رموز الى ارواح الحضارات ، وهي الرموز الاولى للحضارات .

١٠ - فكرة المصير والتاريخ :

يرى شبنغلر أن التاريخ خاضع لقانون حديدي يتمثل في المصير ، وأن الانسان مجرد من الارادة الحرة ، إذ أن عليه أن يخضع لمصيره ويدعن ، فليس الانسان هو الذي يصنع التاريخ ، بل إنما الحوادث والاحداث هي التي تختار انسانها وتحط تاريخها ، ويضرب المثل شبنغلر على هذا القانون بنابليون ، فهو يرى أن نابليون كان العربية التي امتطتها الحوادث والاحداث ، وانه كان باستطاعة هذه الحوادث أن تجد العشرات على أمثال نابليون ليدونوها في سجلات التاريخ . ويلتقي شبنغلر في ايمانه بمعظم الفلسفات التي عرفتها اوروبا في اعقاب الثورة الفرنسية ، وخاصة بالمادية الديالكتيكية والداروينية ، ويلتقي حتى بالمسيحية البولصية . (نسبة الى بولص الرسول) .

١١ - بين التاريخ والطبيعة :

يقول شبنغلر بان التاريخ مطبوع بطابع الحدوث مرة واحدة فقط ، بينما أن الطبيعة مطبوعة بطابع إمكان تكرر الحدوث ، فشبنغلر يرى ان التاريخ لا يتكرر أبداً ، وإن كل واقعة تاريخية هي واقعة فريدة في نوعها وفريدة في حدوثها ، ويؤمن شبنغلر بان الوجدان والصيرورة والزمان والمصير والحياة ، هي أعمدة التاريخ وأساسه ، وأن الصير والفراغ والتخشب والتحليل والعقل ، هي التي تشكل الاسس التي تعالج مواضيع الطبيعة وفقها . وإن

كل مذهب طبيعي يتألف من مجموعة من الحقائق ، أما التاريخ فيتألف من مجموعة من الوقائع والوقائع تتالي وتتابع ، بينما ان الحقائق يستنبط بعضها من بعض ، والحقائق قابلة للتحديد والتعريف ، أما الوقائع فانها غير قابلة لتحديد او تعريف وذلك لانها ترتبط بالضرورة والمصير ، بالزمان والحياة ، وهذه الاشياء ، جميعاً ترفض التعريف وتأبى التحديد ، ويستشهد شبنغلر بقول نيتشه في هذا الموضوع ، إذ يقول نيتشه :

« إن القابل للتعريف هو وحده الذي لا تاريخ له » .

ويرى شبنغلر أن هناك كبير فرق بين التاريخ والتأريخ ، وذلك لان التاريخ صيرورة كاملة ، أما التأريخ فأمر غير مستطاع إلا بواسطة تحويل شيء من الصيرورة الى الصير .

١٢ - مبدأ القوة :

يرى شبنغلر ان التاريخ الواقعي لا يتمثل في سيادة المثل العليا والخير والاخلاق ، بل يتمثل في سيادة العزيمة والارادة القوية للذهن الحاضر والموهبة العملية فالحياة عند شبنغلر هي نضال مستمر من أجل السيطرة والسيادة وليست هناك من قوة اخرى تنتظمها سوى قوة المصير ، هذا المصير الذي لا يرحم ولا يكثرث بصيحات الشاكين واحكامهم الاخلاقية .

وشبنغلر يلتقي في هذا المبدأ ونيتشه ، ويكاد يكون صدى لصوته ومريجاً لفلسفته ، وان كان شبنغلر يتفوق على نيتشه في منطقه وخبرته الواسعة في العلوم الطبيعية ومعرفته الموسوعية .

١٣ - الاشتراكية :

يرى شبنغلر ان الاشتراكية قد تكون آخر دفعة من دفعات الحضارة الفاروسية في ميدان الاجتماع والسياسة ، ومع ماأخذ شبنغلر الكثيرة على

الاشتراكية في شتى اشكالها المتعارف عليها ، إلا انه يعترف بصورة غير مباشرة بان للاشترائية من الزخم والقوة طاقات ستجعلها نظام المستقبل ودستوره ، وذلك لا بالنسبة الى الامم الفأوستية بل إنما بالنسبة لجميع الامم على ظهر هذا الكوكب . وقد يخيل الى القارىء ان شبنغلر حينما يلمح الى هذه الواقعة فانما يناقض الكثير إن لم أقل كل نظرياته وخاصة القانون الحديدي الذي اشترعه والذي ينص على انه لكل أمة حضارة خاصة بها ، حضارة تختلف عن حضارات الأمم الأخرى أصلاً وجوهرأً ، وان شتى الانظمة والعلوم والفنون المنبثقة عن حضارة ما تختلف بالضرورة عن مثيلاتها النابعة من حضارة أخرى ، ولكن شبنغلر يرى ان العالم لا يعرف اليوم سوى الحضارة الفأوستية التي تحولت في مطلع القرن التاسع عشر الى مدنية ، وانه لا توجد في الوقت الحاضر أية مدنية أخرى سوى المدنية الفأوستية ونحن إذا ما تأملنا في إيمان شبنغلر هذا لوجدناه يلتقي بالحق ، فالامم الأخرى من شرقية وغربية وفي القارات الخمس تعتمد اليوم العقلانية الفأوستية وتحاول ان تتمثلها ، ولا شك ان شبنغلر كان سيسمي مثل هذا التمثل وذلك الاعتماد « بالتشكيل الكاذب » وذلك لانه يؤمن بان الاشتراكية هي خاصة مميزة للمدنية الفأوستية . ولكن أية اشتراكية هي تلك التي يؤمن شبنغلر بانها ستكون نظام المستقبل ودستوره ؟ هل هي الاشتراكية الماركسية أم الاثترائية الغربية من ديمقراطية وفابية وحتى فاشية ونازية ؟

ان شبنغلر يرى كما اعتقد ان المستقبل وقف على الاشتراكية العقلانية العلمية وذلك لان شبنغلر يقرر في كل مناسبة بأن العقل والعلم هما موجهها كل مدنية وسيداها ، وهنا علي ان أشير انه بالرغم من النقد القاسي العنيف الذي يوجهه شبنغلر أحياناً الى الديالكتيك المادي وهيغل وماركس وخاصة في اللوائح المرفقة لمؤلفه ، إلا انه كما تراءى لي في كثير من صفحات كتابه ان شبنغلر يعتمد الديالكتيك نهجاً في تفسيره للتاريخ في شكله الحضاري والمدني ، زد على ذلك ان جبرية شبنغلر تلتقي بجبرية الديالكتيك بالرغم من الروح

الملتزمة التي تغلف آراءه ومعتقداته .

١٤ - العلوم :

يرى شبنغلر أن جميع العلوم من فيزياء وكيمياء ورياضيات تتجه اليوم لتصبح علماً واحداً بحيث لا يمكن معالجة أي فرع من الفروع التي ذكرت آنفاً دون الاعتماد على الفرعين الآخرين ، ويرى أيضاً ان اندماج العلوم وصيرورتها وحدة غير قابلة التجزئة ضرورة من ضرورات المدنية الفأوستية ، وخاصة البعد الثالث منها ، هذا البعد الذي تطمح المدنية الفأوستية أن تغوص بواسطته عميقاً في مجاهل الفراغ (الفضاء Space) ويقف شبنغلر معجباً مذهولاً أمام النظرية النسبية ، وخاصة اعتماد هذه النظرية مبدأ الزمان المكاني قانوناً هاماً من قوانينها ويرى أن هذه النظرية قد تجاوزت نطاق المعرفة على هذا الكوكب ، وانها قد دخلت نطاقاً لا يزال مجهولاً للإنسان حتى الآن .

١٥ - بمن تأثر وأثر شبنغلر :

لا شك أن شبنغلر قد تأثر بنيتشه وبمذهبه وتأثر أيضاً بهيغل وبفكرته عن الدولة ، وتأثر أيضاً بالمادية الديالكتيكية التاريخية وتأثر أيضاً وأثر أيضاً بالوجوديين الحديثين ، واعتقد بأنه كان احد الوجوديين القلائل ، الذين استطاعوا وهم يشنون حملات كاسحة على العلم والعقلانية ، أن يقدموا للمذهب الوجودي اسساً علمانية عقلانية وبعيدة كل البعد عن الصوفية والرمزية ، وهو يتفق والوجوديين على الكثير من الامور وخاصة مع تلك الزمرة منهم التي تحاول ان توفق بين الوجودية المادية والوجودية الصوفية .

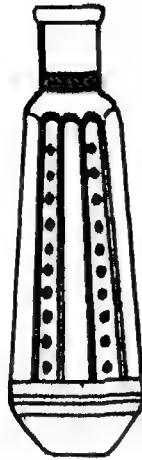
١٦ - الخاتمة :

هذه هي مقدمة مبتسرة لمؤلف ضخم يعتبر من ذخائر التراث الانساني

الحالد ، ومع علمي بانني لا استطيع ان أفي شبنغلر حقه بصفحات معدودة
إلا أنني رغبت في ان اقدم واعرض بعضاً من آرائه الواردة في هذا المؤلف
الضخم ، لا بل في هذه الموسوعة الحضارية الضخمة التي تقدم لأول مرة
بالعربية بواسطة دار مكتبة دار الحياة ، آملاً ان تلقى لدى القارئ العربي
مطالعة ودرسا .

بيروت في ١ كانون الثاني سنة ١٩٦٤

أحمد الشيباني



مقدمة الطبعة الأولى

كانت مخطوطة هذا الكتاب ، وهو ثمرة ثلاثة اعوام من العمل ، قد اكتملت عندما نشبت الحرب العالمية . وقد قمت في ربيع عام ١٩١٧ بالعمل ثانية في المخطوطة ، وبشيء من تفاصيل معينة اوضحتها وأضفتها اليها. ولكن الكتاب لم يقدم الى الطبع نظراً للظروف التي كانت سائدة آنذاك .

وبالرغم من ان فلسفة التاريخ هي مجال التاريخ وفكرته ، إلا أنها تملك ايضاً مغزى معيناً اعمق بوصفها شرحاً للحظة حقبية عظمى كانت نذرها بادية للعيان عندما كونت الافكار الرئيسية في هذا الكتاب .

إن عنوان الكتاب الذي بت قراري عليه عام ١٩١٢ يعبر تعبيراً حرفياً عن هدف هذا الكتاب الذي أريد له أن يصف ، على ضوء تدهور العصر الكلاسيكي ، طوراً عالمياً تاريخياً ابتدأناه وسيتمد بنا عدة قرون .

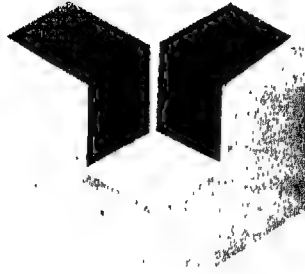
لقد بررت الاحداث الكثير من الآراء الواردة في هذا الكتاب، ولم تدحض أيّاً منها . وبدا واضحاً ان هذه الآراء يجب بالضرورة ان تتقدم في هذه الفترة بالذات وفي المانيا، زد على ذلك ان الحرب بحد ذاتها كانت عنصراً في المقدمات المنطقية التي يمكن لنا أن نرسم منها الصورة الجديدة للعالم رسماً متقناً مضبوطاً. وذلك لانني وطيد القناعة بان القضية ليست مجرد قضية وضع فلسفة من شق الفلسفات الممكنة التي يمكن تبريرها تبريراً منطقياً ، بل انما القضية هي أن

نضع فلسفة زماننا ، وهذه الفلسفة هي الى حد ما فلسفة طبيعية . والجميع يشير اليها إشارة كلية مبهمة .

هذا هو ما يمكنني ان أقوله دون غطرسة او كبر ، وذلك لأن الفكرة التي تكون جوهرية بالنسبة للتاريخ (أي انها لا تبرز خلال حقبة ، بل انما هي نفسها التي تصنع الحقبة) هي الى حد محدود فقط ، ملك ذاك الانسان الذي يختاره القدر ليكون علة صدورها . فهذه الفكرة تنتمي الى زماننا ككل وتؤثر في جميع المفكرين دون أن يعرفوا بها . لكن الموقف التصادفي الخاص نحوها (وبدون هذا الموقف لا يمكن ان توجد فلسفة) هو بكل حسناته وسيئاته مصير الفرد وسعادته .

اوزفالد شبنغلر

ميونيخ - ديسمبر ١٩١٧



مقدمة الطبعة المنقّحة

حينما نقرب من نهاية عمل ذي أبعاد غير محسوبة من قبل، عمل استغرق انجازه ، منذ وضع مخططه الاولي حتى اتخاذه شكله النهائي، عشر سنوات من الزمن ، فعندئذ إذاما القيت بلمحة الى الوراء على ما كنت انتويه وما انجزته ، على نظرتي بالأمس ونظرتي اليوم ، فان لمحتي هذه لن تكون في غير محلها .

لقد أكدت في المقدمة التي وضعتها لطبعة هذا الكتاب عام ١٩١٨ (وتلك المقدمة كانت مجرد شذرة في مظهرها وجوهرها) ، أقول أكدت قناعتي بأن في هذا الكتاب فكرة قد صيغت الآن صياغة لا تقبل تفنييداً أو دحضاً ، فكرة لن يعترض عليها أي معترض حالماً تتجسد الحروف والكلمات ، وكان من الواجب علي أن اقول حالماً تدرك وتفهم . والآن ارى قناعتي تزداد رسوخاً يوماً بعد آخر ، (وليس فقط في هذه الحالة ، بل في كامل تاريخ الفكر) قناعتي بأنه من المتوجب علينا أن نتطلع الى الجيل الجديد الذي وُلد بكفاية وهمة ثمكناه من انجازها .

ولقد قلت ايضاً في تلك المقدمة ، بأن هذا الكتاب يجب أن يُعتبر محاولة اولى ، محاولة مشحونة بكل الاخطاء المألوفة ، محاولة غير كاملة وغير خالية من تعارض باطني . غير ان هذه الملاحظة لم تؤخذ مأخذ الجد المقصود لها . واولئك الناس الذين يرسلون بنظرات ثاقبة فاحصة الى فرضيات الفكر الحي

ونظرياته سيعلمون باننا لم نعط القوة لاكتساب البصيرة في مبادئ الوجود الاساسية دون أن تعالج صدورنا بعواطف متعارضة متصارعة . فالمفكر هو إنسان يتركز دوره على تجسيد الزمان رمزاً وذلك وفق رؤياه وفهمه . والحقيقة في نظره هي ، على المدى الطويل ، صورة العالم الذي وُلد حين ولادته . إنها ذاك الشيء الذي لا يخترعه ، بل بالأحرى يكتشفه داخل ذاته . إنها (الحقيقة المترتبة) نفسه مرة ثانية ، إنها وجوده المُعَبَّر عنه بكلمات ، إنها معنى شخصيته المُصاغة في مذهب غير قابل للتعديل أو التبديل بالنسبة الى حياته ، وذلك لأن الحقيقة وحياته تنطبق الواحدة منها على الثانية انطباقاً كلياً . وهذه الرمزية هي الجوهر ، فهي وعاء التاريخ الانساني وتعبيره . وما الاعمال الفلسفية الضليعة سوى من النوافل التي تزيد كثيراً في حجم الادب المُحترَف .

إذن فباستطاعتي ان أصف ما اكتشفته بانه حقيقي ، واعني بذلك أنه حقيقي بالنسبة إلي ، وحقيقي كما اعتقد في نظر العقول القيادية في زمانٍ مقبل . ولكنه ليس حقيقياً في ذاته إذا ما عُزل عن الظروف التي فرضها الدم واستوجبها التاريخ ، لأن هذا الأمر مستحيل . وعلي أن أعترف بان ما كتبتة خلال تلك السنوات المترعة بالشدائد والعواصف ، جاء بمثابة تصريح ناقص نقصاً شديداً عما كان ينتصب أمام ناظري يجلأ ووضوح . وهكذا وجدتني اكرس السنوات التي تلت تلك ، لواجب ربط الوقائع بعضها ببعض ، والعثور على وسائل التعبير التي يجب ان تمكنني من عرض فكري بأشد الاشكال قوة وإلزاماً .

أما أن نبلغ بذاك الشكل مستوى الكمال ، فهذا أمر مستحيل ، فالحياة نفسها تكتمل فقط في الموت . ولكنني قمت مرة ثانية بالمحاولة للارتفاع حتى بالاقسام الاولى من هذا الكتاب الى مستوى من التجديدية التي بت أحس بانني قادر الآن على الكلام معها . وعند هذا الحد اترك كتابي بآماله وخيبة آماله ، بحسناته وسيئاته .

وفي هذه الاثناء بررت النتيجة نفسها في نظري . وإذا ما تأملنا فيما لها من أثر بدأ ينتشر رويداً رويداً في ميادين الدراسة المتراامية الاطراف ، نقول بانها بررت نفسها في نظر الآخرين . ولا أريد لأي انسان أن يترقب بانه سيجد كل شيء قد رتب ونسق في هذا الكتاب . فأنا لا أرى سوى الجانب الواحد أمامي ، وما أراه هو نظرة جديدة الى التاريخ وفلسفة المصير ، وهي فعلاً النظرة الأولى من نوعها في هذا الميدان . وهي חדسية تصويرية سداة ولحمة ، وقد دونت بلغة تسعى الى عرض المواضيع والعلاقات عرضاً توضيحياً بدلاً من ان تقدم حشداً من المذاهب والمفاهيم المنضدة المبوبة . وهذه النظرة تتوجه بنفسها فقط الى القراء الذين يستطيعون أن 'يحجوا ذواتهم داخل أجراس الكلمة والصور وهم يقرأون . وهذا الامر لا شك قاس صعب ، وخاصة لان رعبنا أمام الاسرار الغامضة (وهو الاحترام الذي كان يحسه غوتيه) يحرمنا من قناعة التفكير بان التشريح هو كالتوغل والنفوذ تماماً .

وما كاد يصدر هذا الكتاب حتى تعالت فوراً صرخة تقول : دونكم التشاؤم : وارتفعت هذه الصرخة من حناجر اولئك الذين يعيشون أبداً في الماضي ويندبون كل فكرة اوجدت لرائد درب الغد . لكنني لم اكتب لاولئك الناس الذين يتخيلون ان التنقيب عن منابع الفعل هو الفعل ذاته ، فأولئك الذين يضعون التعاريف يجهلون المصير .

إنني اعني بفهم العالم كوني معادلاً للعالم ومتكافئاً معه . فالجوهر هو حقيقة الحياة الصلدة وليس مفهوم الحياة الذي تعرضه فلسفة النعامة المثالية . واولئك الذين يرفضون ان يتركوا للتصاريح ان تغرر بهم ، لن يعتبروا ما قلته تشاؤماً . أما الآخرون فلست بهم مهمم او مكترث . ونظراً للتركيز الشديد في متن الكتاب ، ذكرت من أجل فائدة القراء الجادين والذين يسعون للحصول على لمحة عن الحياة ، وليس على تعريف ، أقول ذكرت في هوامش الكتاب عدداً من المؤلفات التي تساعدهم على الامتداد بنظرهم الى ميادين أبعد من ميادين المعرفة .

وأخيراً أحس بأنه من المتوجب علي أن أسمى مرة أخرى أولئك الذين
أدين لهم عملياً بكل شيء ، انهما غوتي ونيثشه ، فلقد اعطاني غوتي المنهاج
ومنحني نيثشه موهبة الاستنطاق ، وإذا ما سألتني أحد أن أجد صيغة لعلاقتي
بنيثشه ، أقول بأنني جعلت من نظرتي الى الحياة (Outlook) نظرة تستشرف
الحياة (Overlook) ولكن غوتي كان دون أن يعلم تلميذاً « للبينتز » في
صيغة فكره ، ولذلك اراني افخر بأن أعتبر هذا الذي اتخذ له أخيراً (لدهشتي
وعجبي) شكلاً على يدي ، وادعوه فخوراً ، بالرغم من سنوات البؤس
والتقزز هذه ، فلسفة المانية .

بلانكبرج في الهارتس

ديسمبر ١٩٢٢

اوزفالد شبنغلر



الفصل الأول

مدخل

- ١ -

في هذا الكتاب 'تحاول' ، لأول مرة المغامرة في وضع تقرير 'مسبق' للتاريخ ، والاقdam على تتبّع مراحل غير مطروقة في مصير الحضارة ، واعني على وجه التخصيص الحضارة الغربية ، من أوروبية واميركية، حضارة زمننا على ظهر هذا الكوكب، هذه الحضارة التي بلغت في واقع الحال مرحلة الاكتمال والتحقق .

والحق، أنه لم يسبق أبداً للخيال حتى اليوم أن راوده حل مشكلة مترامية الأطراف كهذه المشكلة ، وحتى حالة حدوث مثل هذه المراودة ، فإن وسائل حلها بقيت في مجموعها إما مجهولة، أو انها، وفي أحسن الأحوال قد استخدمت استخداماً غير كاف ولا يفي بالمراد .

هل هناك منطق للتاريخ ؟ وهل وراء جميع عناصر الحوادث المتفرقة من عرضية وغير مرتقبة ، أو محسوبة ، شيء يمكننا أن نسميه بالتركيب

الميتافيزيقي للانسانية التاريخية ، شيء مستقل استقلالاً جوهرياً عن الاشكال الخارجية (. الاجتماعية والروحية والسياسية) وينبغي لأنظارتنا بوضوح وجلاء ؟

أليست هذه الحقائق هي ، فعلاً ، ثانوية أو ناجمة عن ذلك الشيء ؟
هل يعرض التاريخ العالمي على العين المبصرة خصائص عظمى معينة ، مرة بعد أخرى ، خصائص متانة وثبات كافيين كي يبرر نتائج معينة ؟ فإذا كانت الحال هذه ، فما هي الحدود النهائية التي يمكننا أن ندفع اليها ، بالمحاكمة والمناظرة الفكريتين المنطقتين من مقدمات كهذه ؟

هل يمكننا أن نجد في الحياة ذاتها (وذلك لأن تاريخ الانسانية هو مجموعة من مجارٍ حياتية جبارة كان عليها أن تطبع بطابع « الأنا » (Ego) والشخصية أثناء التعبير والتفكير المتداولين ، وأن تستند الى ذاتية نظام اسمي ، كالمدينة الكلاسيكية أو الصينية أو العصرية ، سلاسل من مراحل يتوجب علينا أن نعبرها ، وأن نعبرها بالاضافة الى ذلك ، في سياق تاريخي لحته النظام وسداه الارغام ؛ فكل شيء منظم ، كدراك الولادة والموت والشباب ، والسن والعمر ، جميع هذه اشياء أساسية أفلا يجوز القول أن هذه الادراكات ، في هذا الحقل أيضاً تلك مفهوماً صارماً عنيفاً لم يستطع أحد حتى الآن استخلاصه ؟ وقصارى القول ، هل التاريخ يتمثل لنا أنه نموذج للسيرة الشخصية العامة ؟ إن تدهور الغرب ، الذي يبدو لنا لأول وهلة انه انحطاط يماثل انحطاط الثقافة الكلاسيكية ويرافقه ، هو ظاهرة محدودة الزمن والمجال . وإننا ندرك الآن أن المشكلة تصبح مشكلة فلسفية ، عندما نعي خطورتها وعياً كاملاً ، وعندئذ تحتوي مثل هذه المشكلة على جميع مسائل الوجود العظمى وقضاياها .

ولذلك فنحن ، إذا ما أردنا أن نكتشف الشكل الذي يريد لها القدر قدر الحضارة الغربية ، أن تتبدى منجزة ومكتملة فيه ، علينا أولاً أن نعرف بوضوح ما هي الحضارة ، وما هي ارتباطاتها بالتاريخ المنظور ، وما هي

علاقتها بالحياة وبالروح وبالطبيعة، وبالفكر وما هي اشكال مظاهرها ، والى أي مدى تمتد هذه الاشكال (الشعوب واللغات والعصور التاريخية والمعارك والقائد والأفكار والدول والآلهة والفنون والعلوم والقوانين والانظمة الاقتصادية والأفكار العالمية والرجال العظام والاحداث الضخمة) ويمكن القبول بها والاشارة اليها بوصفها نماذج ومثُلا .

- ٢ -

إن الوسائل التي نتعرف بواسطتها على الأشكال المبتة هي قانون رياضي أما الوسائل التي تمكننا من فهم الاشكال الحية فتجتمع في قانون المشابهة أو المماثلة . وبواسطة هذه الوسائل نستطيع أن نميز بين الاستقطابية Polarity والتتالي (Periodicity) في العالم .

لقد كان من المعلوم ، كما هو اليوم أيضاً ، أن الاشكال التعبيرية للتاريخ العالمي هي محدودة العدد محصورته ، وأن العصور والمراحل والأوضاع والاشخاص ، تكرر ذاتها كنماذج حقيقية . فمن النادر أن كتب أحد بحثاً عن نابليون دون أن يلقي نظرة جانبية على قيصر واسكندر الكبير (وهذه مقارنات كما سنرى فيما بعد ، أن الألوف منها - أي أن التاريخ يعيد نفسه - غير مقبولة من حيث الشكل الخارجي » Morphologically « أما الثانية فصحيحة) . بينما إن نابليون كان يرى نفسه بماثلاً لشارلمان . أضف الى ذلك أن الجمعية الثورية الفرنسية كان اعضاؤها يتحدثون عن قرطجنة وهم يعنون بريطانيا بهذا الاسم وكان اليعاقبة يعتبرون أنفسهم رومانين .

وهناك مقارنات أخرى بعضها صحيح وآخر مغلوط ، كمقارنة فلورنسا بأثينا ، وبوذا بالمسيح ، والمسيحية البدائية بالاشتراكية المعاصرة ، والثراء العريض في عصر قيصر بثناء « اليانكي » ^(١) ، وبتراكم طليعة علماء الآثار

(١) لقب يطلق على سكان الولايات المتحدة الاميركية .

العاطفين (أو ليس علم الآثار في حد ذاته ، تعبيراً عن حس بأن التاريخ يعيد نفسه) ربط نفسه فكرياً بشيشرون ، ومؤخراً فإن سيسيل رودز منظم افريقيا الجنوبية البريطانية والذي كان يملك في مكتبته ترجمات معدة عن حياة القياصرة الكلاسيكية ، كان يرى في ذاته مثيلاً للامبراطور هادريان . أما شارل الثاني عشر ، ملك السويد المنكود ، فإنه كان يحمل في جيبه سيرة الاسكندر الكبير التي وضعها كونتيوس كورتيوس وكان هدفه المتعمد المقصود تقليد هذا الفاتح في كل عمل يأتيه .

أما فريدريك الكبير ، فكان يصول ويجول في هذا الحقل وهو وطيد القناعة راسخ الثقة . ونحن اذا ما عدنا الى كتاباته السياسية ، وكتابته « التقديرات » عام ١٧٣٨ ، على سبيل المثال نجده يماثل بين الافرنسيين وبين المقدونيين في عصر فيليب ، وبين الألمان واليونان ، فهو يذكر مثلاً قوله : « حتى الآن فإن ، ثرموبابل « الألمانية : الالزاس واللورين لا تزال في أيدي فيليب » .

وهذا يمثل فريدريك الكبير سياسة الكاردينال فلوري تمثيلاً صادقاً ، كما أننا نرى أن فريدريك ينشئ المشابهات بين عائلي هبسبورغ والبوربون ، ويتحدث عن نفي أنطوني واكتافيوس .

ومع ذلك فإن هذه لم تكن في مجموعها سوى نبذ مجزأة متعسفة ، وهي عادة تدل على رغبة آنية في استعمال التعابير الشعرية الواضحة ، أكثر من دلالتها على حس مرهف حقيقي بالأشكال التاريخية .

أما « رنكه » سيد المائلة الفنية ، فإن مماثلته بين سياكسارس وهنري الصياد وبين غزوات ، الكميريانيين والهنغارين هي غير ذات أهمية « مورفولوجية » . كما لمائلته بين دول المدن الهيلينية (اليونانية) وبين جمهوريات مدن عصر النهضة ضالة شأن وقلة أهمية .

أما مقارنته العميقة في حقيقتها بين السبيداس ونابليون فإنها جاءت عرضية

وغير متمممة . « رنكه » ليس بذلك الرياضي الصارم الذي يجد علاقات داخلية بين مجموعتين من المعادلات التفاضلية (Differential equations) ، بينما لا يرى الرجل العادي في مثل هاتين المجموعتين سوى الاختلاف في أشكالها الخارجية . لذلك فإن « رنكه » وغيره من المؤرخين يرسمون مماثلاتهم التاريخية بريشة بلوتارك العاطفية المشهورة ويهدفون فقط الى عرض مناظر تجري المقارنة بينها على مسرح العالم .

إنه لمن اليسير علينا أن نرى أن الحقيقة العميقة التي تفرض اختيار المناظر واللوحات لا تنبع من مبدأ ولا تتدفق من حس بالضرورة التاريخية ، بل انما هي مجرد رغبة عادية وميل بسيط غير معقد . فنحن لا نزال بعيدين كل البعد عن اية تقنية « Technique » من تقنيات المماثلات فهي (الدراسات التاريخية) تحشد حشودها (وفي يومنا هذا اكثر من غيره) دونما مخطط أو وحدات واذا ما قدر لها أن تقع على شيء حق (ويبقى المعنى الحقيقي لهذه الكلمة غير مقرر) فإن الفضل في ذلك يعود الى الحظ ، وأقل ندرة الى الغريزة ، ولكن لا يعود قطعاً الى مبدأ عام أو مخطط . ففي هذا الحقل لم يكلف أبداً أي انسان نفسه عناء وضع منهاج (Method) لدراسته ، ولم يسبق لأي شخص أن ادرك من قريب أو بعيد ، أن هناك منشأً أو جذراً ينمو عليه حل عريض وواسع لمشاكل التاريخ .

إن المماثلات (Analogies) طالما هي تعرض التركيب الجوهرى فإنها نعمة وبركة بالنسبة الى الفكر التاريخي . فتقنياتها المتطورة برعاية فكرة مفهومة ، ستنتهي بها حتماً وتأكيداً الى نتائج محتومة والى براعة منطقية فائقة . لكن هذه المماثلات كما فهمت ومورست من قبل كانت لغة حيث انها أتاحت للمؤرخين اتباع اذواقهم الخاصة بدلاً من أن يدركوا بوعي أن واجبهم الأول المترع بالمصاعب يتلقى بنموذجية التاريخ ومماثلاته . وقد نتج عن هذا الواقع أن المشكلة لم تفهم حتى الآن ، ناهيك عن حلها . وهذه المماثلات سطحية في قضايا عديدة (مثلاً ندل الى قيصر بوصفه أول من أوجد الجريدة الرسمية)

واضح من السطحية في أمور أخرى (وذلك في استعراضها لبعض ظواهر العصر الكلاسيكي ، هذه الظواهر التي هي بالاضافة الى كونها بالغة التعقيد فإنها غريبة كل الغرابة عنا ولن يخفف من شذوذها الملتقي بالضلال، وسمها بشعارات جذابة كالاشتراكية والتعبيرية والرأسمالية والكنهوتية) لما تحملها الصدف إلى درجة محيرة بشذوذها - ومثل ذلك - نوادي اليعاقبة ، وفي مبدأ عبادة « بروتس » عندهم ولنمنع النظر في قناص الملايين « بروتس » هذا الذي أقدم مدعوماً بالمذهب الأوليغاركي ، وبموافقة مجلس الشيوخ الممثل للأوليغاركية على اغتيال نصير الديمقراطية ورجلها .

- ٣ -

وهكذا نرى أن موضوعنا الذي يحتوي فقط ، في الأساس على المشكلة المحددة لمدينتنا الحاضرة ، يتسع ليصبح فلسفة جديدة هي فلسفة المستقبل ، وذلك على قدر ما تستطيع تربة الغرب المستنزفة ميتافيزيقياً احتمال فلسفة كهذه ، فلسفة هي على كل حال الفلسفة الوحيدة التي بمتناول امكانات الفكر الأوروبي الغربي خلال المراحل القادمة . أضف الى ذلك أن هذه الفلسفة تمتد لتمسي ادراكاً كلياً للتركيب الخارجي (Morphology) للتاريخ العالمي ، وللعالم كتاريخ مضاد للتركيب الخارجي للعالم كطبيعة (Nature) كانت تقريباً حتى الآن الموضوع الوحيد للفلسفة . وهي علاوة على ذلك تفوس مرة أخرى الى اعماق أشكال العالم وحركاته وتستعرض بمحصة خطورتها النهائية . لكنها هذه المرة تقوم بعملها المذكور وفق منهاج مختلف ونظام مغاير لا يجمع بين هذه الأشكال والحركات في صورة متلاحمة الرقعة تضم كل ما هو معلوم ومعروف ، بل إنما يجمع بينها في صورة من صور الحياة ويقدمها لا كأشياء تصير ، بل انما كأشياء صائرة .

إن العالم كتاريخ مفهوم منظور . ومعطى شكلاً مستمداً من خارج مضاده العالم كطبيعة ، هو مظهر جديد للوجود الانساني على هذه الأرض . وحتى الآن

فإن هذا المظهر، بالرغم من أهميته الهائلة في كل من الحقلين العلمي والنظري لم يعرف طريقه الى التحقق ، وعرضه لا يزال دون تحقيقه بأشواط واشواط.

وقد يكون هناك بعض مفهوم غامض لهذا المظهر، أو قد يكون البعض قد لمح من بعيد لمحة آنية عابرة . ولكن لم يقم أحد حتى يومنا هذا ليوافقه هذا المظهر عامداً متعمداً وليأخذ به وبكل ما يشتمل عليه من عقد ومضامين.

إن أمامنا سبيلين محتملين قد يستطيع الإنسان إن سلكهما أن يمتلك باطننا الخبرة بالعالم المحيط به . واني لأميز بكل صراحة (وذلك بالنسبة الى الشكل لا الجوهر) بين الأثر الجوهري وبين الأثر العالمي الميكانيكي ، بين محتوى الخيال وبين القانون ، بين الصورة والنموذج وبين المعادلة والنهج ، بين الواقع آنيًا وبين المحتمل دائماً ، بين أهداف الخيال ومقاصده الآمرة وفق خطة مرسومة ، وبين مقاصد الخبرة وأهدافها المشرحة وفق منهاج ، واخيراً (وحتى لو كان من السابق لأوانه اذكر معارضة لم يأت على ذكرها أحد بالرغم من أهميتها) بين مجال التاريخ المتسلسل (Chronology) وبين مجال الرقم الرياضي (Number)

ونتيجة لما تقدم ، فإننا في حالة قيامنا ببحث موضوع كل موضوع المطروح أمامنا، لا نستطيع أن نقف في بحثنا عند سطح الحوادث السياسية والروحية كلما ازدادت هذه الحوادث وضوحاً يوماً بعد آخر ، فنكتفي بمعرفة مظهر قيمتها دون جوهرها ، فنعدها في منهاج من الأسباب والمؤثرات ونقتفي خطاها الميممة شطر جهات واضحة المسالك الفكرية لا تكلف السائر تعباً أو عناء .

إن معالجة التاريخ مثل هذه المعالجة الذرائعية Pragmatic ليست سوى جزء من « العلوم الطبيعية » داء تنكري ، أضف الى ذلك أن مناصري المذهب التاريخي المادي لا يحيطون من جانبهم هذه الحقيقة بالسرية، لكن معارضهم هم الذين لا يستطيعون أن يروا التشابه بين المنهاجين .

ليست الحقائق التاريخية في ذاتها Per se التي تبرز في هذا الزمن أو ذاك ، وهي التي تستأثر باهتمامنا ، بل انما يهمننا ان نعلم ماذا تمثل والى ماذا تشير في بروزها . إن المؤرخين المعاصرين يعتقدون بانهم يؤدّون عملاً هو فوق طاقة البشر وذلك في تجميع لتفاصيل دينية واجتماعية ، واكثر من هذا لتاريخ الفنون ، كي « يرسموا » المفهوم السياسي لعصر من العصور . لكنهم ينسون العنصر الحاسم (وأصغره بالحاسم طالما ان التاريخ المنظور هو تعبير الروح ، رمزها وتجسدها) . إنني لم أصادف أحداً من الناس الذين أمعنوا النظر باهتمام في العلاقة المورفولوجية التي تربط ضمناً بين الاشكال التعبيرية لجميع فروع الحضارة أو غيره من الذين تجاوزوا السياسة النهائية لكل من اليونان والعرب والهنود والغربيين في الرياضيات ، أو آخر في مغزى الزخرفات القديمة ، والاشكال الأساسية في فنونهم المعمارية أو جوهر فلسفاتهم وتمثيلاتهم المأساوية وأشعارهم الغنائية واختيارهم وتطويرهم للفنون العظمى ، أو تفاصيل مهارتهم وانتقائهم ، ناهيك عن مصادقي لأي امرىء أدرك الأهمية الحاسمة لهذه الأمور بالنسبة الى مشاكل شكل التاريخ .

فمن منهم يستطيع أن يدرك أن هناك شبيهاً كبيراً بين حساب التفاضل وبين المبادئ الأساسية للسياسة في عصر لويس الرابع عشر ، بين ابعاد المرئيات في التصوير الزيتي الغربي وبين قهر المسافات والابعاد بواسطة السكك الحديدية ، بين دولة المدينة الكلاسيكية وبين هندسة يوقليد ، بين الهاتف (التلفون) وبين السلاح البعيد المدى ، بين موسيقى البالوفونيك (المتعددة النغمات) وبين الاقتصاد المتعمد Credit economic ؟

ومع هذا كله ، اذا ما نظرنا الى هذه الامور من وجهة نظر مورفولوجيه ، فعندئذ تتخذ هذه الحقائق السياسية التافهة طابع النموذجية ، وحتى طابع الميثافيزيقيا (وهذا أمر ربما كان اعتباره من المستحيل حتى الآن) .

ومثال على هذه الحقائق : النظام الاداري المصري ، ونظام صك النقود في العهود الكلاسيكية والهندسة التحليلية والشك cheque وطباعة الكتب عند

الصلبيين والجيش البروسي والهندسة الرومانية لشق الطرق ... كل هذه الحقائق نستطيع أن نصنع منها نماذج مفهومة ومدركة على نطاق واسع .

لكن سرعان ما تطل الحقيقة برأسها لتقرر أنه لا يوجد حتى الآن فن واضح المذهب لعلاج التاريخ ودراسته . أما ما يتراءى لنا من دراسات فإن هذه الدراسات تستمد نهجها من المجال العلمي فقط ، هذا المجال الذي هو وحده المذهب لمناهج المعرفة « كالعلوم الطبيعية » لذلك فإن ما يخيل إلينا على أنه بحث تاريخي ليس في الواقع إلا ربط موضوعي بين الصلة والمعلول .

والحق أنها الحقيقة جديرة بالاعتبار كون الفلاسفة القديمي المنهاج والاسلوب لم يخيل إليهم أبداً إمكانية وجود أية علاقة بين الإدراك الانساني الواعي وبين العالم الخارجي ، فكانت Kant الذي وضع القوانين السابقة للمعرفة في مؤلفه الرئيسي ، اعتبر الطبيعة الهدف الأوحد لفعالية العقل ، ولكنه لم يشر هو أو غيره إلى التحفظ السابق الذكر . فالمعرفة بالنسبة إلى كانت هي معرفة رياضية . فمع أنه يعالج الأشكال الحدسية للفكر ودرجاته غير أنه لا يفكر أبداً بالميكانيكية المختلفة ، كلياً ، والتي بواسطتها تُدرك المؤثرات التاريخية . وشوبنهاور الذي يلجأ بوضوح كاف إلى الاعتماد على نظرة واحدة فقط من نظرات « كانت » وهي السببية ، يتحدث بغرور مُخرف عن التاريخ . فهناك إلى جانب « السبب والأثر » والذي يمكن لي أن أسميه (بمنطق الفضاء) ضرورة أخرى ، ضرورة جوهرية أساسية في الحياة ، ضرورة القضاء والقدر (منطق الزمن) وهي حقيقة عميقة وطيدة الوجود وهي التي تلون جميع الأديان الخرافية والفكر الفني وتوجد جوهر كل التاريخ ونواته (متعارضة في ذلك والطبيعة) غير أنه لا يمكننا إدراك هذه الضرورة بواسطة أشكال المعرفة التي يبحثها « كانت » في كتابه المعروف باسم « نقد العقل المجرد » وهذه الحقيقة لا تزال تنتظر حتى الآن قانونها المذهبي . وكما يقول « جليلي » في المقطع المشهور : إن الفلسفة هي كتاب الطبيعة الضخم المكتوب بلغة رياضية : إننا ننتظر اليوم الفيلسوف الذي نريد منه أن يعلمنا بأية لغة كتب التاريخ وما

هي الطريقة لقراءته .

إن الرياضيين ومبدأ السببية يقودنا الى عدم التاريخ « الطبيعي » بينما أن عقيدة القضاء والقدر تقضي بنا الى تنسيق تاريخي لطواهر العالم. وكلا المذهبين كل منهما على طريقته تغطي مباحثه كل العالم . أما الخلاف بينهما فإنما يتوقف على العيون المبصرة التي بها وبواسطتها يتحقق العالم .

- ٤ -

إن الطبيعة هي الشكل الذي بواسطته يؤلف الانسان الأكثر حضارة تعابير حسه الفورية ويترجمها . أما التاريخ فهو ذاك الشكل الذي بواسطته يسعى الانسان الى ادراك الوجود الحي للعالم من حيث علاقته بحياة الانسان الخاصة والتي بسببها يصل الى ادراك حقيقة أعمق غوراً .

أما قدرته على خلق هذه الاشكال وأي منها هو الذي يسيطر على وعيه المتحفز ، فإن هذين الأمرين يؤلفان المشكلة الاصلية لجميع الوجود الانساني . لذلك فإن أمام الانسان إمكانيتين لتركيب العالم . ولكن يتوجب علينا أن نشير بادىء ذي بدء الى ان هاتين الامكانيتين ليستا بالضرورة أمرين واقعيين ، واذا كان علينا أن نتساءل عن مفهوم كل التاريخ يتحتم عندئذ أن نبدأ بالاجابة عن سؤال لم يطرح أبداً حتى الآن وهو : لمن هو التاريخ ؟

إن هذا السؤال يبدو متعارضاً متناقضاً لأن التاريخ كما هو واضح ومعلوم هو لكل امرئ ، اصف الى ذلك أن كل انسان بكل وجوده وكامل وعيه هو جزء من التاريخ . ولكن اختلافاً جوهرياً ينشأ فيما اذا كان هناك شخص ما يعيش تحت تأثير فكرة ثابتة تقول بأن حياته هي عنصر في مجرى حياتي . أعرض اتساعاً واعمق جذوراً ويعود الى مئات وآلاف من سنين خلت لحياة أخرى أو انسان آخر منغلقي على نفسه منعزل عن الناس . وأمام وعي مثل هذا الانسان وفكره يخفتي بالتأكيد العالم كتاريخ وينعدم التاريخ العالمي .

فكيف هي الحال اذا ما قام وعي الشعب بكامله أو اسندت حضارة بكاملها الى روح لا تاريخية كهذه ؟ وكيف يجب أن يتبدى شكل الواقع ؛ أو العالم أو الحياة ؟!! فلنتأمل الحضارة الكلاسيكية .

كانت كل خبرة في وعي الاغريق للعالم (وليست فقط الخبرة الشخصية بل العامة الماضية) تتحول فوراً الى منطلق جامد لازم له ، يرتدي طابعاً اسطوريا بالنسبة خاصة الى الحاضر الآتي ، لذلك فإن تاريخ الاسكندر الأكبر قد بدأ ، حتى قبل وفاته ، مزجاً بعاطفة كلاسيكية ، وذلك في خرافة « ديونيس » ولم يبدُ لقيصر أن الزعم القائل بتحدده من صلب « فينوس » أمر غير معقول .

ويبدو لنا ، نحن معشر الغربيين ، أن وضعاً روحياً كهذا هو أمر مستحيل من الوجهة الواقعية ؛ فشعورنا بالزمان والمسافة له من القوة والسيطرة علينا ما يجعلنا نتحدث عادة ودونما تساؤل أو شك ، عن سنين عديدة قبل أو بعد المسيح ، وذلك كي نعيد خلقها في ذواتنا . لكن هذا الواقع لا يعفينا ، حينما نعالج مشاكل التاريخ ، أن نتجاهل الحقيقة ببسر وسهولة .

إن أية مذكرات أو سير شخصية تستقطب فرداً فإنها في الوقت ذاته تستقطب روح حضارته بكاملها ، وذلك لأن البحث التاريخي في مفهومه الأوسع 'يعنى جميع انواع المقارنات السيكولوجية وتحليل نفسيات الشعوب الاجنبية والأزمنة والعادات .

لكن الحضارة الكلاسيكية كانت معدومة الذاكرة ، ولم تمتلك حساً تاريخياً في هذا المعنى ، فذاكرة الانسان الكلاسيكي (اذا جاز لنا هذا القول مع انه من الظلم نوعاً ما أن نطالب الشعوب الغربية باحساس يشتمق من احساسنا الخاص) هي شيء مغاير مختلف وذلك طالما أن الماضي والمستقبل كظاهرتين منتظمات داخل الوعي الفاعل ، وغائبتان عنه تاركتان للحاضر المجرد ، الذي كثيراً ما استثار كوامن اعجاب « غوته » بكل ما أنتجته الحياة الكلاسيكية ، وخاصة في النحت حيث ملأت الحياة بكثافة نجلها كل الجمل .

إن هذا الحاضر المجرد ، الذي يتخذ من العامود الدوري (نسبة لدوريس) أعظم نماذجه ، هو في حد ذاته نفي للزمن و (للاتجاه) . وكانت الماضي ، بالنسبة الى هيروديت وسيفوكليس ، كما هو بالنسبة الى تيميستوكليس أو أي قنصل روماني يترجم فوراً ويحدد على أنه غير قابل للتبديل ومعدوم الزمن 'مستقطب لا متتابع في تركيبه (وزبدة كل تحليل ، كان الماضي يتركب من معدن كهذا المعدن الذي تصاغ منه الخرافة) بينما أن حسنا العالمي وبصيرتنا الداخلية يريان بالتأكيد، في الماضي تتابعاً، وهو تركيب عضوي مقصود لقرون أو عقود قرون من الزمن .

ولكن هذا المنطلق هو في حد ذاته الأساس الذي يعطي الحياة ، أ كلاسيكية كانت أم غربية ، لونها الخاص . وما كان اليونان يدعونه بالكون (Cosmos) فإنه كان يمثل صورة عالم كامل ، غير متتابع التطور والنمو . لهذا أصبح بالضرورة الفرد اليوناني إنساناً موجوداً لا صائراً . ولهذا السبب بالذات ، لم يستطع الفرد الكلاسيكي مع اطلاعه الحسن على تواريخ البابليين وتقويمهم وخاصة المصريين ، هذه المتدفقة من شعور عريض عميق بالخلود وعدم اهتمام بالحاضر ؛ والذين يتبديان بجلاء في عملياتهم الفلكية وقياساتهم الدقيقة لمراحل زمنية طويلة، فإن الفرد الكلاسيكي لم يستطع أن يجعل من كل هذه الاشياء أو من أي منها جزءاً من كيانه وفكره .

أما ما حدث به فلاسفته ، بين حين وآخر ، عن هذا الموضوع الذي لم يتجاوز سماعهم الى الاختبار ، كما وان ما اكتشفته بعض عقول ممتازة نشأت في المدن اليونانية الاسيوية (كهبارخوس وارسطارخوس) قد رفض من قبل الرواقين والارسطوطاليين على حد سواء وبقي هذا الموضوع ملحوظاً فقط داخل حلقة جد ضيقة من الناس .

ولم يكن افلاطون او ارسطوطاليس يملك مرصداً فلكياً وقد اصدر الشعب اليوناني في اواخر عهد بركليس قانوناً يحرم كل من يبث المعلومات الفلكية أو ينشرها بين الناس بالخيانة. وهذا العمل الآنف الذكر نموذج عميق

بارز الأهمية لرغبة الروح الكلاسيكية وعزمها على نفي مفهوم المدى من كل مجال من مجالات وعيها العالمي

ولنأخذ «توسيديس» كمثال لنا على الأدب التاريخي الكلاسيكي . إن براعة هذا الرجل تكن في قدرته الكلاسيكية الأصيلة القادرة على جعل حوادث الحاضر تنبض بالحياة وتوضح نفسها بنفسها ، كما وتتبدى براعته في نظرته الرائعة في مفهومها العملي لرجل الدولة بالولادة ، ولا غرو في ذلك «فتوسيديس» كان هو نفسه قائداً عسكرياً ومنظماً ادارياً بارعاً. ونظراً لتمتعه بفضيلة الاختبار (والتي كثيراً ما نخلط بينها وبين الحس التاريخي الأساسي) فإن كتابه يُعتبر في نظر المتعلمين ومحترفي التاريخ نموذجاً لا يضاهى ، ولهم كل الحق في ذلك .

ولكن الرؤيا والمقدرة على استشراف تاريخ قرون طويلة بقيتا خافيتين على بصيرته ، مع أنها يشكلان بالنسبة إلينا مفهوم التاريخ بالذات . إن بعض المقاطع الجميلة في أدب التاريخ الكلاسيكي ، هي تلك المقاطع الوحيدة التي كتبها المؤلف عامداً الى بحث الماضي على ضوء حاضره السياسي، بينما أن أسلوبنا في البحث هو على طرفي نقيض ، وهذا الأسلوب ، حيث إن روائعنا التاريخية هي تلك التي تبحث في ماضي غارق القدم .

لا شك ان «توسيديس» كان حتماً سينهار اذا ما تطرق الى معالجة الحروب الفارسية ، ناهيك عن تطرقه لمعالجة التاريخ اليوناني العام ، بينما أنه لو عمد الى بحث التاريخ المصري لكان هذا البحث فوق مستوى إدراكه . وهو يفقد البصيرة الثاقبة الواثقة من نفسها حالما ينظر الى الوراء أو يقابل أية قوى دافعة خارج نطاق خبرته العملية ، شأنه في ذلك شأن بوليبيوس وتاسيتوس . فالحروب البونية بالنسبة الى بوليبيوس وحق ولاية اغسطس في نظر تاسيتوس هي مواضع غير قابلة للتفسير . اما «توسيديس» فان فقدانه للحس التاريخي (وفق مفهوم هذا التعبير) يكشف عن ذاته بجلاء ووضوح . في الصفحة الأولى من كتابه عندما يورد تقريراً مذهلاً يقول بأنه لم تقع في

العالم قبل زمنه (٤٠٠ قبل المسيح) أية حادثة بارزة أو ذات أهمية خاصة .
ونتيجة لما تقدم ، وبسبب ما ذكرت آنفاً ، فإن التاريخ الكلاسيكي ،
حتى الحروب الفارسية ، هو هيكل أقيم على تقاليد مراحل أخرى اعقبها
بعد زمن طويل ، لذلك فهو في جوهره نتاج فكر خرافي (ميثولوجي) .
فالتاريخ الدستوري لاسبرطة هو قصيدة من الشعر الأغريقي وقد يكون
أن « لكورجوس » الذي يركز عليه هذا التاريخ والذي وصلت إلينا سيرته
كاملة غير منقوصة ، كان في البدء إلهاً محلياً ، لا شأن له أو أهمية ، من آلهة جبل
« نايحييتوس » . زد على ذلك أن « اختراع » التاريخ الروماني السابق لعهد
هنيبال كان لا يزال يجري حتى عصر قيصر . فقصة طرد بروتس
لتاركوين نسجت حول أحد المعاصرين لأبيوس كلاوديوس (٣١٠ قبل المسيح)
أما أسماء ملوك الرومان فكانت تستمد في تلك المرحلة من أسماء عائلة شعبية
معينة ارتقت فبلغت ذرى الثراء العريض (ك . ج نيومان) .

ونرى التاريخ الدستوري ، وذلك اذا ما تغاضينا عن دستور « سرفيوس »
ليشنيوس ، وذلك ٢١٧ قبل المسيح) الذي لم يكن موجسوداً أيام الحرب
البونية الثانية (ب . نيسي) انه وعندما منح أبا مينونداس الحرية للميسينيين
والاركاديين واقام لهم كيانيين دوليين أصبح لهذين الشعبين تاريخ مبكر .

ولكن انتاج تاريخ من هذا النوع ليس بالأمر المدهش المذهل ، بل انما
ما يبعث على الدهول الانعدام العملي لوجود التاريخ من أي نوع كان ، لذلك
فإن أوجه الخلاف بين النظريتين الكلاسيكية والمعاصرة في التاريخ تبدو
واضحة وضوحاً كافياً في القول بأن التاريخ الروماني السابق لعام ٢٥٠ قبل
المسيح ، وكما عرف في عصر قيصر ، هو في جوهره تلفيق وتزوير ، وان
القليل الذي نعرفه منه قد وضعناه نحن أنفسنا وكان غير معروف لقدماء
الرومان .

ونستطيع أن ندرك ما كانت مفهوم كلمة « تاريخ » في ذهن العالم
الكلاسيكي من خلال ما كان للأدب الرومنطقي الاسكندراني (نسبة

الاسكندر) من أثر بارز قوي وفعال في مسائل تاريخية خطيرة سياسية ودينية، وحق فيما يتعلق بمادتها أيضاً . فلم تطرق أبداً الدماغ الكلاسيكي فكرة إيجاد أي تمييز من حيث المبدأ بين التاريخ كقصة وبين التاريخ كوثائق وعندما قام « فارو » في نهاية عصر الجمهورية الرومانية واران أن يرسي الدين الذي كان يندوي يومذاك سريعاً ، على أسس ثابتة ، صنف الآلهة ، مع رعاية الدولة لطقوس العبادة بعناية وحرص شديدين ، أقول صنف الآلهة إلى آلهة مؤكدة الوجود وأخرى مشكوك في أمر وجودها ، آلهة لا يزال شيء ما معروفاً عنها ، وغيرها تعيش بالاسم فقط بالرغم من المثابرة على عبادتها . والحق يقال إن دين المجتمع الروماني في عصر « فارو » هذا الدين ، ودين الشاعر ، الذي أعاد « جوته » وحتى « نيتشه » بكل حسن نية « انتاجه » إنما كان في خطوطه الرئيسية نتاج الأدب الاغريقي ، ولا يمت تقريباً بأي صلة إلى الممارسات والطقوس الغابرة ، والتي لم يفهمها أحد فيما بعد .

ولقد حدد « مومسون » بوضوح موقف أوروبا الغربية من هذا التاريخ حينما قال « إن المؤرخين الرومان كانوا رجالاً يدونون ما هو حريٌّ بالحذف ويحذفون ما هو جدير الأهمية بالتدوين » . (ومومسون يعني ناسيتوس في قوله هذا) .

أما الحضارة الهندية فهي حضارة فاقدة لأبسط مظاهر الروح التاريخية . ويتبدى تعبيرها الحاسم عن ذاتها في النيرفانا البرهمية . فليس هناك أي علم فلك هندي صاف في هنديته ، ولذلك ليس لهم تاريخ طالما أن التاريخ هو درب التطور الروحي الواعي . وما نعرفه عن المجري المنظور لحضارتهم ، الذي بلغ بالنسبة إلى مظهره الجوهري ، نهايته في نشوء البوذية ، هو أقل بكثير مما نعرفه عن التاريخ الكلاسيكي ، مع أن التاريخ الهندي لا بد أن كان خصباً غنياً خلال أحداث ضخام وقعت بين القرن الثاني عشر والقرن الثامن . ولكن ليس هذا الأمر بالمستغرب طالما أن كلا الحضارتين قد تركت للأحلام والأرقام الخرافية أن تحدد شكلها . وقد تصرم ألف عام بالتمام علو،

وفاة بوذا قبل أن تنتج جزيرة سيلان شيئاً ما فيه بعض شبه بعيد لمؤلف تاريخي وأعني بهذا الشيء « الماهافانسا » (٥٠٠ قبل المسيح) .

لقد بلغت الجهالة بالفرد الهندي في وعيه التاريخي للعالم مبلغاً أصبح معه عاجزاً عن اعتبار ظهور كتاب وضعه مؤلف فرد حادثة محددة الزمن . وبدلاً من وجود سلاسل من الكتابات ألفها أشخاص معينون محدّدون ، برزت إلى الوجود مجموعة من النصوص الغامضة ضمّتها كل فرد ما أراد واشتهى . لذلك لم تلعب أحاسيس كآحاسيس الفردية الفكرية والتطورية الذهنية ، أو العصور العقلية ، أي دور في هذا المجال .

على هذا الشكل المبهم الغامض تناهت إلينا الفلسفة الهندية (والتي هي في الوقت ذاته تؤلف كل التاريخ الهندي الموجود بين أيدينا) . وأنه من المفيد لنا أن نقارن بينها وبين تاريخ الفلسفة في الغرب ، هذا التاريخ الكامل في هيكله تحديداً وتعييناً وتخصيصاً ويتألف من كتب فردية وشخصيات لقد نسي الانسان الهندي كل شيء ، بينما لم ينس الشخص المصري أي شيء ، لذلك بينما كان فن التصوير (وهذا الفن هو في نواته تاريخ سير) مجهولاً في الهند ، كان في مصر الموضوع العملي الرئيسي للفنان .

إن مركب الروح المصرية يمتلك حساً تاريخياً عميقاً واضح المعالم تستفزه عاطفة بدائية ، عاطفة الحنين الى المطلق . وقد وعت الروح المصرية الماضي والمستقبل على أنها كامل عالمها ، أما الحاضر (المطابق للوعي اليقظ) فبدا لها حداً بسيطاً ضيقاً ومشتركاً بين امتدادين غير قابلين للقياس . إن الحضارة المصرية هي تجسد للاهتمام (وهو من ميزان المدى الروحي رثائته) فالاهتمام بالمستقبل يعبّر عنه الفنان المصري باختيار المواد التي يصنع منها تماثيله من صخور الجرانيت والصوان ، وبمحفوظات انظمتهم الادارية المنقوشة على الجدران وبانشائهم شبكات الري الواسعة ، وهذه الأمور تعني بالضرورة اهتمام المصريين بالماضي أيضاً .

فالمومياء المصرية نموذج رائع جوهرى الأهمية . فلقد كانوا يخلّدون جسد

الميت تخليدهم لشخصيته، فصفاته (كما) كانت تخلف في تماثيل ذات نسخ متعددة
أحياناً وكان من المسلم به أنها تشابهه شياً فائقاً في روعته .

هناك علامة عميقة الجذور بين الموقف الذي نتخذه من الماضي التاريخي
وبين المفهوم الذي نكونه عن الموت ، ويُعبّر عن هذه العلامة بما نتدبر به
أمر الميت . فالمصريون كانوا ينكرون الفناء أما الكلاسيكيون فكانوا يؤكدونه
في جميع حقول رموز حضارتهم .

وقد حنط المصريون حتى تاريخهم في تواريخ وأرقام متسلسلة ، بينما نرى
أن الأغريق ابتداءً بما قبل عصر « صولون » لم يزدونا بأي خبر ، أو تحديد
عام ، أو اسم حقيقي ، أو حادثة ملموسة (لذلك فإن تاريخ ما بعد «صولون»
والذي نعرفه نحن غير ذي أهمية) ، بينما اننا نملك وقائع تاريخية عن مصر تعود
إلى الألف الثالث قبل المسيح ، ولدينا أسماء وحتى تواريخ بالغة الدقة لعهود
ملوك كثيرين تعاقبوا على الحكم في مصر ، ولا شك أن الامبراطورية الجديدة
كانت على معرفة بأسماء هؤلاء الملوك .

واليوم تكتبدى لنا نماذج شعبية لارادة البقاء في جثث الفراعنة المسجاة في
المتاحف والتي لا تزال وجوهها واضحة المعالم .

كما واننا نقرأ على قمة اهرام امنمحيث الثالث الجرانيتية المصقولة اللامعة
جملة تقول (امنمحيث يطل على جمال الشمس) بينما نقشت على الصفحة الأخرى
«إن روح امنمحيث هي ارفع سمواً من زحل ومتحدة مع العالم السفلي» .

هذا قول يمثّل حقاً انتصاراً على العدم وعلى الحاضر المجرد ، وهو قول
ينافي كل مفهوم من مفاهيم الكلاسيك .

- ٥ -

إزاء هذه النماذج الجبارة من الحياة المصرية تطالعنا على عتبة الحضارة
الكلاسيكية ، عادة حرق الميت ، هذه العادة التي تمثل السهولة واليسر في

نسيان الحضارة الكلاسيكية بكل شيء خارج نطاق ماضيها وداخله .

وكان تطور طقوس الدفن في العصر الماسيني الى هذا النهج الجنائزي الذي مارسه جميع شعوب العصر الحجري أمراً غريباً في جوهره وغير مألوف .
والحق ان المدافن الملكية التي اقامتها تلك الشعوب توحى أن الدفن كان يعتبر طقساً من طقوس تكريم الميت . لكننا نفاجأ في اغريقيا هوميروس ، كما نفاجأ في الهند « الفيدية » بتطور الدفن إلى الاحراق ، على صورة تجعلنا نرد بالضرورة اسباب هذا التطور إلى أصول سيكولوجية ، حيث أن الاحراق (والزيادة تصف هذه العملية وصفاً شجياً) كانت المشهد الختامي لطقوس الجناز والانكار لكل ديمومة تاريخية .

ومنذ تلك اللحظة بلغت مرونة التطور الروحي للفرد نهاية مطافها . وكان أخذ الدراما الكلاسيكية بالدوافع التاريخية الأصلية قليلاً نادراً شأنها في ذلك شأنها في بحث مواضيع التطور الداخلي ، زد على ذلك ان مناهضة الغريزة الاغريقية لفن التصوير مناهضة عنيدة أمر معروف لدى الجميع . وبقي الفن الكلاسيكي حتى العصر الامبراطوري وخلالها يعالج فقط الأشياء السطحية تتفق وطبيعته ، أي الخرافة . زد على ذلك أن التماثيل « النموذجية » التي نحتها الاغريق كانت أيضاً خرافية المواضيع ومن الطراز ذاته الذي كتب وفقه بلوتارك سيره .

ولم يحدث أبداً أن دَوّن اغريقي عظيم حدثاً من شأنه أن يساعد على تثبيت مظاهر التجربة والخبرة للبصيرة الداخلية . وحتى سقراط نفسه لم يذكر لنا ، وذلك فيما يتعلق بحياته الداخلية ، أمراً ذا أهمية أو شأن بما لهذا التعبير من معنى ومفهوم . وانها والحق لمسألة تبعث على التساؤل عما اذا كان حتى باستطاعة الفكر الكلاسيكي أن يتفاعل والدوافع الرئيسية المفترضة سبباً في انتاج برسيغال^(١) وهملت^(٢) أو فيرتير^(٣) . ونحن نعجز عن أن

(١) اوبرا وضعها فاجنر (٢) تمثيلية كتبها شكسبير (٣) رواية ألفها جوتيه .

نلاحظ لدى أفلاطون أي تطور واعي في مذهبه ، أما مؤلفاته المختلفة فليست سوى نبذ ومقالات ديجها وفقاً لوجهات النظر التي كانت يشكلها بين وقت وآخر ، أضف إلى ذلك أن أفلاطون لم يكلف نفسه عناء معرفة ارتباط تلك النبذ بعضها ببعض ، أو ادراك شكلها حينما تجتمع .

وعلى العكس من أفلاطون ، يتبدى لنا دانتى في كتابه « الحياة الجديدة » التاريخ الروحي للغرب . ويا لقلّة ما كان يملكه « غوتيه » من الحاضر الكلاسيكي المجرد ، هذا الرجل الذي لم ينس شيئاً والذي يعتبر انجازاته ، كما جاهر هو نفسه بذلك وصرح ، مجرد مقتطفات من اعتراف عظيم واحد .

عقب أن دمر الفرس أثينا اختفت جميع الانجازات الفنية القديمة تحت تلال التراب والغبار ، ولم نسمع أبداً أن أحداً من الاغريق قام بالتنقيب عن آثار ميسينا وفاستوس بغية تأكيد بعض الحقائق التاريخية . لقد كان رجالهم يقرأون هوميروس ، لكن لم يفكر أحد منهم ، كما فكر « شليان » بالتنقيب عن طروادة ؛ وذلك لأن أولئك الرجال كانوا يبحثون عن الخرافة لا عن التاريخ . ولقد فقدت أجزاء من مؤلفات آشيل وغيره من الفلاسفة ما قبل سقراط خلال العصر الاغريقي نفسه . بينما كانت الحال في الغرب مغايرة تماماً لحال الاغريق .

فلقد تمثل الورع الفطري أمام الحضارة ، وخاصة في تلك الحقبة التي سبقت عصر شليان بقرون خمسة ، في شخص « بترارك » المجمع الرائع للآثار ، من نقود ومخطوطات ، والمثال الأصيل للرجل ذي الحس التاريخي المرفه والذي يستشرف الماضي الغارق في القدم ويحديق في المستقبل البعيد (ألم يكن بترارك أول من حاول تسلق قمة من قم جبال الألب ؟) لقد كان يعيش في عصره ، لكنه في الواقع لم يكن من أهل عصره .

إن روح المجتمع تبدو فقط واضحة المعالم في احترامها لمفهوم الزمن . وهناك روح ، ربما تكون أشد عاطفية وذات لون مختلف ، تتجلى في مجموعات الآثار الصينية . فكل من يتجول في الصين ويضرب في فيافيا وأقاليمها يقتني آثار الخطى القديمة (الكوتسي والطاو) . فالمبدأ الاساسي للوجود الصيني يستمد

كل مفاهيمه من حس تاريخي عميق الأغوار .

ومع أن الاغريق كانوا يجمعون بعض التماثيل ويعرضونها في جميع الاماكن : لكن هذه التماثيل كانت بالنسبة اليهم غرائب خرافية النزعات كما وصفها « باوسنياس » لا تهتم بالتاريخ أو معرفة الغاية من وراء نُحتها ، وقد حدث هذا أيضاً أثناء وجود مصر السقي تحولت حتى في عصر تاتموسس الى متحف واسع الأرجاء يُدار وفقاً لتقاليد صارمة دقيقة .

يعود فضل اختراع الساعة ، هذا الرمز الخفيف لسير الزمن، الى الألمان من الشعوب الغربية . والحق ان الأنعام السقي ترسلها الساعات من على قُرب أوروبا الغربية لهي اجمل تعبير عما يستطيع الشعور التاريخي العالمي انجازه . ونحن لا نجد للساعة مثيلاً في أرياف العالم الكلاسيكي ومدنه . وكانت الزمن يقاس حتى عصر بركليس بامتداد الظل وتقلصه؛ والفضل يعود الى ارسطوطاليس في نشر مفهوم كلمة ساعة التي وضعها البابليون قبله ، فلم يكن العالم الكلاسيكي قبل ارسطو يعرف أي تقسيم دقيق لليوم، وبينما كانت بابل ومصر قد اخترعتا منذ عهود مبكرة ساعات مائية ومزاوِل شمسية فإن أثينا انتظرت أفلاطون ليقدم اليها ساعة مائية قديمة الطراز بدائية الصنع ، ومع هذا بقيت هذه الساعة ذات شأن تافه بالنسبة الى الاغريق ولم يكن بمقدورها أن تفعل أو تؤثر شيئاً في الشعور الكلاسيكي بالحياة .

بقي أمامنا أن نتطرق الى بحث أوجه الخلاف العميق بين الرياضيات الكلاسيكية والحديثة . ولم يسبق لأحد أن بحث مثل هذا الموضوع بحثاً وافياً كافياً . فلقد كانت الرياضيات الكلاسيكية تدرك الاشياء كما هي في ذاتها وتعيها كأجرام معدومة الزمن تعيش حاضرها المجرد، لذلك لجأت الى الهندسة اليوقليدية (Uclidean) وعلم السكون الرياضي (علم القوى المتوازية) ومزجت منهاجها الفكري بنظرية القطاعات المخروطية الشكل . أما نحن فنُدرك الاشياء من خلال صيرورتها وسلوكها وفعاليتها وهذا الادراك أمضى بنا الى الديناميكية، فالهندسة التحليلية ومن ثم الى حساب التفاضل . فالنظرية

الحديثة للفعالية هي فرض وتنسيق لجماع الفكر .

إنها حقيقة غريبة ، ومع هذا صحيحة من الوجهة السيكلولوجية ، أن الفيزياء الاغريقية ، بسبب كونها ساكنة لا ديناميكية ، لم تعرف أو تشعر بغياب عنصر الزمن عنها ، بينما نحن من الجهة الاخرى نشغل أنفسنا بجزء من ألف من الثانية .

أما نظرية التطور الوحيدة المعدومة الزمن وغير التاريخية فهي نظرية ارسطو في الكمال .

هذا هو إذن واجبنا . فنحن معشر الغربيين بحسبنا التاريخي نشكل النشاط لا القاعدة . فتاريخ العالم هو صورة عالمنا وليس بصورة جميع الجنس البشري ؛ زد على ذلك أن الفرد الهندي والانسان الكلاسيكي لم يرهما صورة للعالم في تطوره وصيرورته وربما عندما تستنزف الحضارة الغربية اسباب وجودها وتخبو نارها في الوقت المقرر لها ، عندئذ لن تنشأ أبداً أية حضارة مرة أخرى ونموذج بشري يكون فيه تاريخ العالم شكلاً فعالاً كهذا للوعي اليقظ .

- ٦ -

إذن ما هو تاريخ العالم ؟ إنه بالتأكيد عرض منتظم للماضي ، إنه افتراض باطني ، إنه تعبير طاقة من أجل شعور بالشكل . لكن الشعور من أجل الشكل ، مهما كان أكيداً مُعترفاً محدداً فإنه ليس كالشكل نفسه . لاشك اننا نشعر بتاريخ العالم ونختبره ونعتقد بأنه يجب ان يقرأ تماماً كما تقرأ الخارطة غير اننا حتى هذا اليوم لا نعرف سوى اشكاله وليس شكله الخاص الذي هو صورة مرآة حياتنا الباطنية الخاصة

ومن البدهي أن يجيب كل إنسان منا إذا ما سُئل ، بأنه قد شاهد الشكل الباطني للتاريخ بوضوح تام أكيد . وسبب بقاء هذا الوهم يعود إلى أنه لم يقم أي من الناس بالتأمل في التاريخ تأملاً جدياً ، واصل من هذا لم يُدرك الشكوك

بالنسبة الى معرفته الخاصة ، وذلك لانه لا يوجد عند أي انسان أقل فكرة عما للشك من ميدان رحب فسيح في هذا الحقل . والحق إن عرض تاريخ العالم هو رأي شخصي ذاتي غير محقق ورثه جيل عن جيل (وهذا ليس بالنسبة الى الرجل العادي بل انما بالنسبة الى المؤرخين المحترفين) وهو بمسئس الحاجة الى القليل من تلك الارتياحية التي نظمت وعمقت ، ابتداءً من جاليليو فما بعد ، افكارنا الفطرية عن الطبيعة .

وبفضل تقسيمنا التاريخ الى « قديم » و « وسط » و « حديث » (وهذا التقسيم هو منهاج نأفه سقيم غير ذي معنى الى حد لا يصدق العقل ، لكنه منهاج ، على كل حال ، سيطر على تفكيرنا التاريخي سيطرة مطلقة) ، اقول بفضل تقسيمنا هذا فشلنا في ادراك المركز الحقيقي للجنس البشري في التاريخ العام ، وللعالم الجزئي الصغير الذي نما وتطور على تربة أوروبا الغربية منذ عهود الامبراطورية الالمانية الرومانية ، كما وفشلنا في الحكم على أهميته النسبية وفوق كل ذلك فشلنا في تقدير اتجاهه .

إن الحضارات القادمة ستجد من الصعوبة عليها بمكان أن تصدق بان صحة منهاج كهذا ، بما له من قتال بسيط محدود بخطوط مستقيمة Rectilinear ، وتناسبات عديمة من كل معنى ، منهاج تزداد لامعقوليته مع كل قرن ، منهاج عاجز عن أن يمتص داخله الميادين الجديدة للتاريخ على الشكل الذي تخرج متعاقبة وفقه الى نور معرفتنا ، اقول إن الحضارات القادمة ستجد من الصعب عليها أن تصدق بان هذا المنهاج بالرغم من كل ذلك لم يهاجم بحمية واخلاص . أما الانتقادات التي تتعود دارسو التاريخ منذ زمن طويل ، أن يشنوها على المنهاج فانها لا تعني شيئاً ، فهؤلاء الدارسون قد طمسوا معالم المخطط الواحد الموجود دون أن يقدموا أي مخطط آخر بديلاً عنه . زد على ذلك أن العبث بأشياء الجمل ، كالقول مثلاً « العصور الاغريقية الوسيطة » أو « العصور الجرمانية الغابرة » ، لا يقدم لنا اقل مساعدة لتشكيل صورة باطنية واضحة مقنعة تحتل داخلها الصين والمكسيك ، وامبراطورية اكسوم وامبراطورية

الساسانيين ، أماكنها اللائقة بها . أما التذرع بدفع نقطة انطلاق « التاريخ الحديث » من الحملات الصليبية الى عصر النهضة ، أو من عصر النهضة الى مطلع القرن التاسع عشر ، فأنما يظهر فقط أن المنهاج يجد ذاته يعتبر منهاجاً لا يأتيه الباطل من خلف أو قدام .

إن المنهاج لا يحدد فقط مساحة التاريخ ، بل إن ما هو أسوأ من هذا ، أنه يُعد المسرح أيضاً . فهو يعالج رقعة أوروبا الغربية بوصفها قطباً ثابتاً ، وبقعة فريدة في نوعها أختيرت على سطح الكرة الأرضية دون ما سبب مفضل إلا لأننا كما يبدو نعيش فوقها . كما يجعل تواريخ عظمى ذات ديمومة تبلغ دورات ألفية من الاعوام وحضارات جبارة غارقة في القدم تدور حول هذا القطب بكل بساطة وتواضع . إنه منهاج غريب طريف لشمس وكواكب ! فنحن نختار قطعة من الأرض كمركز طبيعي للمنهاج التاريخي ونجعلها الشمس المركزية . ومن هذه القطعة تستمد جميع أحداث التاريخ وحوادثه ضوءها الحقيقي ، ومنها تصدر الاحكام على أهميتها حسبما تراها العين . لكن « تاريخ العالم » الشبحي هذا ، الذي تكفي نفخة من نقد لتبدده لايعرف له وجوداً إلا داخل غرورنا الأوروبي الغربي الخاص . وعلينا أن نشكر هذا الغرور من أجل الخداع البصري الهائل (الذي أمسى أمراً طبيعياً نتيجة للعادة المزمنة) والذي بواسطته تتقلص تواريخ طويلة بعيدة لها الاف الاعوام من العمر ، كتاريخي الصين ومصر ، فتمسي أبعاداً لاحداث وقصص عارضة استطرادية مجردة ، بينما نرى في جوار مركزنا الخاص ، عقود الاعوام منذ عهد لوثر ، وخاصة منذ عصر نابليون تنبلج ضخمة كأنها الاطراف المنكسرة . إننا نعرف تماماً بأن البطء الذي تبدو سحابة سامقة أو قطار بعيد يتحرك وفقه ، هو أمر ظاهري فقط ، ومع هذا نؤمن بأن إيقاع التاريخ المبكر من هندي وبابلي ومصري كان حقاً أشد بطءاً من ماضينا الخاص القريب العهد . ونعتقد بأنها (التواريخ الهندية والبابلية والمصرية) اقل جوهرية واقل كثافة واكثر تخفيفاً ، وذلك لأننا لم نتعلم (باطناً وظاهراً) أن نراعي ما للمسافات

والابعاد من حق .

إنه لمن الغني عن البيان أن وجود اثينا ، فلورنسا أو باريس ، هو بالنسبة الى حضارات الغرب أهم من وجود لو - يانج او باتالپوترا Pataliputra. ولكن هل من الجائز أن يوضع منهاج لتاريخ العالم وفق تقديرات كهذه ؟ فإذا كان هذا الأمر جائزاً ، فعندئذ يحق للمؤرخ الصيني كل الحق في أن يضع تاريخاً للعالم يمر بالحملات الصليبية وبعصر النهضة وفريدريك الكبير مروراً صامتاً كريماً بوصفها تافهة غير ذات بال . فكيف يجب أن يكون قرننا الثامن عشر من الوجهة المورفولوجية أشد أهمية من أي قرن آخر من القرون الستين التي سبقتها ؟ ليس من المضحك أن نقابل تاريخاً حديثاً يتألف من قرون قليلة ، تاريخاً يرتكز في جزئياته وكمياته على أوروبا الغربية ، بتاريخ « قديم » يغطي دورات الفية من الاعوام كتلك ، ونغرق في هذا التاريخ القديم كامل جمهرة الحضارات ما قبل الهيلينية دون أن يسبر لها غور أو ننظم . وذلك بوصفها مجرد مادة إضافية ملحقه ؟ وهذا ليس بالمبالغة ، أفلا نطرح جانباً من أجل الحفاظ على المنهاج الهرم ، مصر وبابل ، ولكل منها تاريخ مستقل قائم بذاته ومسار في قيمته لما ندعوه بتاريخنا للعالم ابتداء من شارلمان حتى الحرب العالمية وما بعدها أيضاً ، معتبرين تاريخ ذينك البلدين مقدمة للتاريخ الكلاسيكي ؟ ألا ننحدر بحركة من حيرة وارتيباك بالمركبات الواسعة لكل من الحضارتين الصينية والهندية فنجعل منها هوامش ؟ أما بالنسبة الى الحضارات الأميركية العظمى ، ألا نتجاهل هذه الحضارات تجاهلاً مطلقاً باعتبار انها لا تتناسب (وماذا ؟) .

إن افضل ما يليق بهذا المنهاج الاوروبي الغربي الشائع للتاريخ والذي تجعل فيه الحضارات العظمى تتبع مدارات (Orbits) حولنا بوصفها المركز المزعوم لعل أحداث العالم ، هو اسم المنهاج البطليموسي . أما المنهاج الذي يقدمه هذا الكتاب بدلاً من ذاك فإني اعتبره اكتشافاً كوبيرنيكياً (نسبة الى كوبيرنيكوس) في الميدان التاريخي ، وهذا فإنه لا يعترف بأي نوع من

مركز ممتاز للحضارة الكلاسيكية او الحضارة الغربية على الحضارات من هندية بابلية ، صينية ، مصرية ، عربية ، ومكسيكية . وهذه هي عوالم منفصلة لكيقونة ديناميكية لها تماماً من حيث الكتلة داخل الصورة العامة للتاريخ ، ما للحضارة الكلاسيكية من قيمة ، بينما انها تتجاوز مراراً الكلاسيكية من حيث العظمة الروحية وقوة التسامي والتحليق .

- ٧ -

إن المنهاج القائل بتقسيم التاريخ الى « قديم » « ووسيط » و« حديث » كان في شكله الاول ابداعاً للحس المجوسي بالعالم . وقد ظهر أول ما ظهر في الاديان الفارسية واليهودية بعد قورش . وحصل على مفهوم عجائبي في تعاليم سفر دانيال عن عصور العالم الاربعة ، ومن ثم طوّر في الاديان المسيحية المتأخرة زمناً في الشرق وخاصة في مناهج المعرفين Gnostic الى تاريخ للعالم . ولقد كان هذا المفهوم داخل حدوده البالغة الضيق والتي حددت قواعده الذهنية مفهوماً لا يُعاب أو يُلام . ولم يُدخل التاريخ الهندي ولا حتى المصري

في نطاق اقتراح او رأي ، فكلمة « تاريخ » تعني بالنسبة الى المفكر المجوسي عملاً فريداً في نوعه وسامياً في دراميتكته ، يتخذ من البلدان الواقعة بين هيلاس وفارس مسرحاً له حيث عبّر مفهوم الشرق للعالم والصارم في ثنائياته عن نفسه . ولم يأت تعبيره هذا بواسطة نظريات قطبية لميتافيزيقا معاصرة ، « كالنفس والروح » « كالخير والشر » بل انما جاء على صورة لكارثة ورسم لتبدل حقيقي يطرأ على الطور التاريخي الواقع بين خلق العالم وبين انحلاله .

وليس هناك أي عنصر وراء هذه العناصر التي نجدها وطيدة راسخة في الآداب الكلاسيكية من جهة وفي الكتاب المقدس (او كتاب مقدس آخر للمذهب المعين) من جهة أخرى قد دخل الصورة التي تعرض (وشأنها في ذلك شأن « العهد الجديد » و « العهد القديم » ولكل ما يختص به) التناقضات

السهلة الادراك بين الأممي ، Gentile واليهودي ، بين المسيحي والوثني ، بين الكلاسيكي والشرقي ، بين الصنم والمذهب بين الطبيعة والروح ، عرضاً ذا دلالة ومضمون زماني ، وهذا يعني كدراما ينتصر فيها الواحد على الآخر . فالتبدل التاريخي للمرحلة يرتدي الزي المميز « للغذاء » الديني . وزبدة القول إن « تاريخ العالم » هذا كان نظرة ضيقة واقليمية ، لكنها كانت داخل حدودها منطقية وكاملة . ولذلك فلقد كانت بالضرورة خاصة بهذا الاقليم وهذه الانسانية وعاجزة عن أي امتداد طبيعي .

لكنه قد أضيف الى هاتين الحقتين حقبة ثالثة ، إنها الحقبة التي ندعوها على التربة الغربية « بالحديثة » . وهذه هي التي تعطي للمرة الاولى صورة التاريخ منظر التتالي او التعاقب . أما الصورة الشرقية فكانت صورة مستكينة هادئة فهي قد عرضت نقيضاً Antithesis مستقلاً قائماً بذاته وذا توازن كنتاج له ، وفعل إلهي فريد في نوعه كنقطة لتحوله . ولكن لما كانت الصورة قد تبناها وانتحلها نموذج من الجنس البشري جديد كل الجدة ، لذلك سرعان ما 'حولت (دون أن يلحظ أحد غرابة التحول) الى مفهوم لتقدم طولي Linear يبتدىء بهوميروس او آدم (وباستطاعة الانسان الحديث ان يستعيف عن هذين الاسمين باسماء الجرمانى الهندي ، أو انسان العصر الحجري القديم أو القرد الانساني Pithecanthropus ويمر بالقدس وروما وفلورنسا وباريس ، وذلك وفقاً لذوق كل مؤرخ او مفكر او فنان ، حيث أن كل واحد من هؤلاء له الحرية المطلقة في ترجمة المنهاج ذي الاقسام الثلاثة .

والحق ان هذا الأمد الثالث ، « الازمنة الحديثة » ، الذي يزعم بأنه آخر الآماد ونهاية السلسلة ، قد 'عمل فيه ، مرة بعد أخرى ، منذ الحروب الصليبية ، شداً ومطاً حتى بلغ نقطة مرونته ولم يعد يتحمل أكثر من الشد او المط . ولقد قيل على الاقل قولاً مضمرأ في معناه وذلك ان لم يكن قد بذلت كلمات كثيرة للتصريح بان هنا وراء الأمدين القديم والوسيط شيئاً ما نهائياً كان آخداً بالبده ، إنه مملكة ثالثة وُجد في مكان ما منها الاكتمال

وبلوغ اعلى منزلة ، مملكة ذات نقطة موضوعية .

أما بالنسبة الى ماذا تكون النقطة الموضوعية هذه ، فان كل مفكر ابتداءً من شولمان وانتهاءً بالاشتراكي في يومنا هذا ، يسند بها اكتشافه الخاص المميز . وقد تكون نظرة كهذه الى مجرى الاشياء سهلة ومتعلقة معاً في نظر صاحب امتياز الاكتشاف Patantcc ، لكن صاحب الامتياز قد اتخذ فعلاً روح الغرب فقط ، كما عكست على ذهنه بدلاً من معنى العالم ومغزاه . وهكذا فان عظماء المفكرين الذين يصنعون فضيلة ميتافيزيقية من ضرورة ذهنية ، لم يقبلوا فقط بمنهاج التاريخ الذي « تم الاتفاق عليه بصورة إجماعية » دون ما فحص وتحريّ جديدين ، بل انما جعلوا منه ايضاً قاعدة لفلسفاتهم ومنطلقاً لها وجروا بالله إليه بوصفه الواضح لهذا أو ذاك « المخطط للعالم » .

ومن المؤكد ان للرقم الصوفي « ٣ » المطبق على آماد العالم شيئاً ما شديد الاغراء بالنسبة لذوق الميتافيزيقي . فلقد وصف هرذر التاريخ على أنه تربية الجنس البشري وتهذيبه ، ونعته « كنت » بأنه تطور فكرة الحرية وارتقاؤها ، وعرفه هيجل بأنه امتداد ذات لروح العالم ، ووصفه آخرون بمصطلحات أخرى ، ولكن كل واحد منهم كان بالنسبة الى المخطط الاساسي بالغ القناعة والرضاء عندما استخلص فكراً معنًى تجريدياً لما للنظام الثلاثي التقليدي .

ونصادف على مطلع عتبة الحضارة الغربية يواكيم فلوريس العظم (١١٤٥ - ١٢٠٢) وهو أول مفكر من الطابع الهيغلي (نسبة الى هيجل) ذلك أسس الشكل الثنائي لعالم اوغسطين دكاً ، وشكل يواكيم فلوريس للعالم قرار الدهن الغوطي بصورة جوهرية ، المسيحية الجديدة لعصره في شكل واحد ثالث بالنسبة إلى ديني العهد الجديد والعهد القديم ، معبراً عن الاماد الثلاثة بوصفها أمد الآب وأمد الابن وأمد الروح القدس . وقد مست تعاليم فلوريس شغاف قلوب افضل الفرنسييسكانيين والدومينيكيين ، دانتي وتوما الاكوييني ، ولا مست اعتمى اعماق نفسيهما ، وايقظت نظرة جديدة الى العالم ، نظرة استولت ببطاء ، لكنها استولت أكيداً على كامل المفهوم التاريخي لحضارتنا .

أما ليسنج Lessing (الذي حدد مرحلته الخاصة بالنسبة الى المرحلة الكلاسيكية على انها « العالم ما بعد » (After world) فانه اقتبس فكرته عن « تربية الجنس البشري وتهذيبه » بما لهذه الفكرة من مراحل ثلاث ، مرحلة الطفولة والشباب والرجولة ، اقول اقتبسها من نعاليم المتصوفة في القرن الرابع عشر . وإبسن يعالج هذه الفكرة علاجاً شافياً وافياً في روايته « الامبراطور والجليلي » ، حيث يعرض في هذه الرواية عرضاً مباشراً مفهوم العارفين (١) . Gnostic للعالم وذلك بشخص الساحر مكسيموس ، وإبسن لا يخطو خطوة واحدة أبعد من هذا المفهوم في خطاب استوكهولم المشهور لعام ١٨٨٧ . وهكذا قد يبدو ان الوعي الغربي يشعر بنفسه ملزماً على التأكيد على نوع من ختام أو نهاية ملازمة لظهوره الخاص .

لكن إبداع رئيس دير Abbot فلوريس كان لحظة صوفية تستشف اسرار النظام الإلهي للعالم . وقد كان محتماً عليها أن تفقد كل معنى حالما تستعملها المحاكاة العقلية ويجعل منها فرضية للتفكير العلمي ، وذلك كما كانت ساحلها مراراً وتكراراً منذ القرن السابع .

والحق أنه لنهيج لا يقبل التبرير مطلقاً أن يبدأ بعرض تاريخ العالم فيطلق الاعنة لمعتقداته الدينية والسياسية أو الاجتماعية ويسبغ على المنهاج نوازع تدفع به ليتفق تماماً ووجهة نظره الخاصة . وهذا الأمر هو فعلاً بمثابة ان نجعل من قانون رياضي (مثلاً : « عصر العقل » الانسانية ، اوسع سعادة لاكبر عدد من الناس ، عصر التنوير ، التقدم الاقتصادي ، الحرية القومية ، غزو الطبيعة او السلام العالمي) ميزاناً نحكم بواسطته على دورات الفية كاملة من التاريخ . وهكذا ترانا نصدر احكامنا فنقول بانهم كانوا يجهلون « الطريق الحقيقية » أو أنهم لم يوفقوا في اتباعها وسلوكها .

ونحن نصدر هذه الاحكام والحقيقة البسيطة تقول بان إرادة هؤلاء

(١) العارفين : طائفة مسيحية تؤمن بان الخلاص يتم بالمعرفة دون الايمان
.. المترجم

وأهدافهم وغاياتهم ليست هي نفس ارادتنا واهدافنا وغاياتنا. إن قول غوثيه القائل : « إن ما هو هام في الحياة وخطير ، هو الحياة وليس نتيجتها » لهو الجواب على اية وكل محاولة بليدة ترمي الى حل أحجية الشكل التاريخي بواسطة منهاج .

وإنها الصورة ذاتها هي التي نجدها عندما نلتمت الى مؤرخي كل فن او علم خاص (وكذلك ايضاً مؤرخي الاقتصاد القومي والفلسفة) فنحن نجد : «التصوير الزيتي» ابتداءً من المصريين (او انسان الكهف) الى الانطباعيين أو :

« الموسيقى » من هوميروس الى بايروت وما بعدها
أو :

« التنظيم الاجتماعي » ابتداءً من السكنى على شواطئ البحيرات حتى الاشتراكية ، وذلك كما قد تعرض الحال وفق خط بياني مسطري يرتفع بعزم وثبات متوافقاً وقيم المناقشات (المختارة) . ولم يعتبر أي إنسان بأنه قد يكون للفنون أجل محدود من الحياة وأنها قد تربط كأشكال للتعبير عن الذات الى اقاليم خاصة ونماذج خاصة من الجنس البشري ، وانه قد يكون لذلك مجموع تاريخ فن مجرد تصنيف او تنسيق من الممكن إضافته الى تطورات منفصلة لفنون خاصة دون أن تكون له عروة من اتحاد ما عدا الاسم وبعض تفاصيل تقنية مهارة Craft- technique

إننا نعلم صواباً وحقاً بان ايقاع وشكل وديمومة حياة ، وايضاً كل تفاصيل خاصة لمركب عضوي انما تقررها وتحددها ملكات نوعه وصفاته . فليس هناك من انسان يجروء وهو يتطلع الى شجرة البلوط التي تبلغ حياتها الدورة الالفية من العمر ، على القول بان هذه الشجرة على وشك ان تسلك هذه اللحظة ، الآن ، مجرى حياتها الحقيقي والخاص بها. كما وانه لا يستطيع اي انسان أن يترقب وهو يرى اليسروع (دودة تتطور الى فراشة) ينمو يوماً بعد آخر ، أنه سيتابع نموه لمدة سنتين او ثلاث . فنحن نحس في

هذه الحالات وبقناعة تامة كاملة بمجد نهائي ، وهذا الاحساس بالحد النهائي ينطبق على إحساسنا بالشكل الباطني . أما في حالة التاريخ البشري الارقى فأمرنا على العكس من ذلك ، إذ أننا نستمد افكارنا فيما يتعلق بمجري المستقبل من تفاؤل جموح يستخف ويستصغر كل ما هو تاريخي ، مثلاً كالعضوي والخبرة ولذلك ينطلق كل انسان ليكتشف في الحاضر العرضي آماداً يستطيع أن يمد بها لتسمي بعضاً من سلسلة متتالية مذهلة لا يستند وجودها على برهان علمي بل إنما يرتكز الى ميل سابق ومحابة ، فتراه يعمل في امكانات غير محدودة ، (دون أن تكون هناك ابداء نهاية طبيعية) ويخطط دون أي فن من قمة المجري الآتي لأجرّة تتابع في بناء هيكله .

وعلى كل حال ، فليس للجنس البشري هدف او فكرة أو مخطط أكثر مما لعائلة من الفراشات او الاركيديا Orchids بما ذكرت . « فالجنس البشري » هو تعبير زولوجي Zoological أو كلمة فارغة . ولكن فلنطرد سحر الشبح ولنكسر الدائرة السحرية فعندئذٍ ستبرز فوراً ثروة مذهلة من الاشكال الواقعية ، - إنها الحي بكل ماله من امتلاء هائل وعمق وحركة وهو الذي كان حتى الآن 'مقتعاً' بوصلات الكلام وبمنهاج جاف كالغبار وبتشكيلة من « المثل العليا » الشخصية . إنني لأرى في مكان ذاك الاختلاق لتاريخ واحد ضيق كالخط Lincar ، تاريخ من غير المستطاع الحفاظ عليه إلا إذا ما أغمض المرء عينه عن جمهرة هائلة من الحقائق ، أقول إنني لأرى بدلاً من ذاك الاختلاق دراما تتألف من عدد من حضارات جبارة ، تنبجس كل حضارة منها بقوة بدائية من تربة الاقليم الأم حيث تبقى مشدودة إليه برسوخ ووثبات طيلة دورة حياتها ، وتطبع كل واحدة منها مادتها وجلسها البشري وصورتها الخاصة بطابعها ، ولكل واحدة من هذه الحضارات فكرتها وعواطفها وانفعالاتها الخاصة وإرادتها وشعورها وموتها الخاص بها^(١) . وهنا يوجد حقاً الوان وأضواء وحركات لم تكتشفها اية عين فكرية بعد . وهنا تزدهر

(١) يعني المؤلف في هذه الدراما

- المترجم -

الحضارات والشعوب واللغات والحقائق والالهة والاصقاع وتهرم وتشيوخ شأنها في ذلك شأن اشجار البلوط والصنوبر والعساليج والزهر والاوراق . لكنه لا يوجد « جنس بشري » يهرم ويشيخ . إن لكل حضارة إمكاناتها الجديدة الخاصة بها للتعبير عن ذاتها ، هذا التعبير الذي ينشأ وينضج وينحل ولن يعود أبداً . فلا يوجد هناك فن واحد للتصوير الزيتي او رياضيات واحدة أو فيزياء واحدة ، بل انما هناك الكثير والعديد مما ذكرت ؛ وكل فن يختلف في اعتمقه عن مثيله الآخر . وكل واحد محدود بديمومة ومستقل قائم بذاته وهو تماماً ككل طائفة من النبات التي لها نوارها الخاص او ثمارها ونموذجها المعين لذاتها وانحلالها . إن هذه الحضارات صعدت عالياً جواهر الحياة ، وهي تنمو وفق الالاهدية النماخرة الرائعة نفسها التي تنمو وفقها زهور الحقل . وهي كالنبات والحيوان تنتمي الى طبيعة غوثية الحية ، لا إلى طبيعة نيوتن الميتة . إنني لأرى التاريخ كصورة من تشكيلات وتحولات لانهاية لها لنمو وتضاؤل بديعين لاشكال متعضية . اما المؤرخ المحترف فهو على العكس من هذا ، إذ انه يرى التاريخ كنوع من دودة واحدة تعمل بمجد وتكدح بنشاط كي تضيف الى ذاتها حقبة بعد أخرى .

لكن السلسلة المتألفة من « تاريخ قديم » و « وسيط » و « حديث » قد استهلكت أخيراً نفعها واثت على فائدتها . وبالرغم من كونها ذات زوايا ضيقة ضحلة كأساس علمي ، إلا أننا مع ذلك لم نمتلك أي شكل آخر غيرها لم يكن بكامله شكلاً غير فلسفي نستطيع بواسطته ودخله أن ننظم معلوماتنا . وعلى تاريخ العالم (كما فهم حق الآن) أن يشكر هذه السلسلة على ترشيح فضلاتنا الراسخة القابلة للتنسيق والتبويب . ولكن عدد القرون التي يستطيع المنهاج أن يغطيها إذا ما عمل فيه شداً ومطاً قد تجاوزناه منذ عهد بعيد ، وقد أخذت الصورة ، مع التزايد السريع في حجم مادتنا التاريخية (وخاصة تلك المادة منها التي لا نستطيع أن ندخلها في المنهاج) ، أقول أخذت الصورة بالانحلال الى لؤة مشوشة . وكل طالب يدرس التاريخ وغير اعمى تماماً

يعرف بهذه الحقيقة ويحس بها : لكنه كالغريق يجاهد ليتشبث بالمنهاج الوحيد الذي يعرف به . إن على كلمة الأمد الوسيط (العصور الوسطى) التي ابتكرها البروفسور هورن اوف لايدن عام ١٦٦٧ أن تغطي كتلة لا شكل لها، كتلة متزايدة الامتداد ، كتلة لا نستطيع أن نعرفها إلا تعريفاً سلبياً، ككل شيء آخر يستعصي على كل زعم لادراجه في المجموعتين الآخرين (الحسني الانتظام نوعاً ما) . ولدينا مثال ممتاز من ما ذكرت، وهذا المثال يتجلى في علاجنا السقيم الهزيل واحكامنا الحائرة المترددة على تاريخ كل من الفرس والعرب والروس، ولكن قبل كل شيء قد أمسى من المستحيل علينا أن نطمس الحقيقة القائلة بأن ما يدعى بتاريخ العالم انما هو تاريخ محدود فهو اولاً تاريخ الاقليم الشرقي من البحر الابيض المتوسط ، ومن ثم فهو مع تبديل مبتور للمنظر الى الهجرات (وهذه الهجرات هي حدث هام بالنسبة اليها ولذلك بالغنا في اهميتها ، انها حدث ذو أهمية نقية خالصة في غربيتها وليست حتى عربية) . اقول ومن ثم فهو تاريخ اوروبا الغربية الوسطى . وعندما صرح هيجل بسذاجة ، إذ قال بانه قد تعمد تجاهل اولئك الشعوب الذين لا يتناسبون ومنهاجه للتاريخ ، فانه لم يكن يدلي إلا باعتراف أمين صادق عن المقدمات المنطقية المنهاجية التي يجدها كل مؤرخ ضرورية لغايته وقصده وتبرزها كل دراسة تاريخية في مخططها . والحق ان المسألة قد أصبحت الآن مسألة حصافة علمية تقضي علينا بأن نقرر أياً من التطورات التاريخية يتوجب علينا ان ندخلها في حسابنا وأياً منها علينا ان نهملها ، إن رانكه Ranke لمثال جيد يحتذى به .

- ٨ -

إننا اليوم نفكر بقارات، وفلاسفتنا ومؤرخونا وحدهم هم الذين لم يتحققوا من هذا الأمر . إذن فأية أهمية للمفاهيم ومجالات الادراك التي يضعها هؤلاء أمامنا بوصفها ذات صحة كونية بالنسبة اليها ، وذلك عندما نرى أن أبعد آفاقهم لا يمتد ليتجاوز الدائرة الذهنية للانسان الغربي ؟ .

ولنتفحص من وجهة النظر هذه أفضل مؤلفاتنا وكتبنا . فعندما يتحدث افلاطون عن الانسانية ، فانما يعني الهلنيين في تباينهم والبرابرة ، وهذا ما يتفق تماماً والصيغة اللاتاريخية للحياة والفكر الكلاسيكيين ، زد على ذلك أن مقدماته المنطقية تنطلق به الى نتائج هي بالنسبة الى الاغريق هامة وكاملة . وعلى كل حال عندما يفلسف « كنت » مثلاً الفكرات الاخلاقية ، فهو يصير على أن نظرياته صحيحة بالنسبة الى كل الناس في كل العصور والبلدان . وهو لا يصرح عما اورد بكلمات ، لأن هذا الرأي في نظر « كنت » ونظر قارئه هو شيء ما 'مسلم به ولا يحتاج الى تصريح او تلميح . وكنت في فلسفته للجمال لا يصوغ مبادئ فن فيدياس او فن رمبرانت ، بل انما يصوغ مبادئ للفن بصورة عامة . ولكن ما يعرضه « كنت » كأشكال ضرورية للفكر ، فانما هي والحق اشكال ضرورية للفكر الغربي فقط ، بالرغم من أن لمحة الى ارسطوطاليس والى نتائجه المختلفة بصورة جوهرية عن نتائج « كنت » كانت يجب ان تكون كافية لتريه أن عقل ارسطوطاليس الذي لم يكن يقل عن عقله نفوذاً ، كان ذا تركيب يختلف عن تركيب عقله . إن مراتب الانسان الغربي هي مراتب غربية عن الفكر الروسي غرابة مراتب الانسان الصيني او الاغريقي عنه . زد على ذلك إن الادراك الكامل الفعال لكلمات الجذر الكلاسيكية هو مستحيل تماماً بالنسبة الينا استحالة كلمات الجذر الروسية والهندية على الانسانين الحديثين من صيني وعربي ، بما لهذين الانسانين من تركيبتين ذهنيين مختلفتين اختلافًا مطلقاً .

وليس للفلسفة ابتداءً من « بيكون » حتى « كنت » سوى قيمة حب الاستطلاع والتقصي فقط . وهذا هو ما ينقص الفكر الغربي ، هذا الفكر ، الذي ربما ترقبنا ان نجده لديه - إن ما ينقصه هو البصيرة النافذة الى الطابع النسبي تاريخياً لمعلوماته التي هي تدابير وجود واحد معين خاص وواحد فقط ، والمعرفة بالحدود الضرورية لصحة هذه التعابير ، والقناعة بان حقائقه « الوطيدة الراسخة » ونظراته « الخالدة » هي صحيحة

بالنسبة إليه فقط ، وخالدة بالنسبة الى نظرتة الى العالم ، والواجب بان يتطلع الى ما وراء هذه الحقائق والنظرات ليعرف ما الذي ولده أهالي الحضارات الأخرى بقناعة تعادل قناعته من داخل ذواتهم . هذا وحده وليس أي شيء آخر هو الذي سيبلغ بفلسفة المستقبل ذروة الكمال ، ونحن لا نستطيع أن نفهم رمزية التاريخ إلا بواسطة فهمنا للعالم الحي . فهنا لا يوجد أي شيء ثابت لا يتغير أو أي شيء كوني . وعلينا أن نكف عن التحدث عن اشكال « الفكر » ، ومبادئ « التراجيدي » ورسالة « الدولة » . فالصحة الكونية تشتمل دائماً على ضلال المناقشة من الخاص الى الخاص .

ولكن هناك شيئاً ما أشد إزعاجاً وإقلاقاً من الضلال المنطقي ، وهذا الشيء يأخذ بالظهور عندما ينتقل مركز ثقل الفلسفة مما هو منهاجي تجريدي الى ما هو أخلاقي واقعي ، كما وان المفكرين الغربيين منا ابتداء بشوبنهاور فمن بعد يتحولون بأبحاثهم من مشكلة المعرفة الى مشكلة الحياة (الارادة للحياة ، للقوة ، للفعل) . وهنا لا نجد انسان « كنت » المثالي التجريدي هو الذي يخضع للبحث والتقصي ، بل انما نجد الانسان الواقعي كما قطن الارض خلال الزمان التاريخي واجتمع ، أبدائياً كان أم متقدماً في قبائل وشعوب .

وفي هذه الحال نجده في اية حال أخرى ، وذلك في تعريفنا لتكوين ارقى نظرياته (نظريات الانسان الواقعي) بمصطلحات منهاج « القديم والوسيط والحديث » بما لهذا المنهاج من تحايد محلية . ولكن مع ذلك هذا هو ما يحدث ويجري .

ولنتأمل في افق نيتشه التاريخي . ان مفاهيمه عن الانحطاط والعسكرية وتقييم كل القيم ، والارادة للقوة ، تكن عميقاً في جوهر المدنية الغربية ، وهي ذات اهمية حاسمة بالنسبة الى تحليل المدنية الغربية . ولكن ما الذي نجده لديه وكان الاساس الذي شيد عليه إبداعه؟ اننا نجد روماناً واغريقاً وعصر نهضة وحاضراً

اوروبيا مع لمحة جانبية سريعة عابرة وغير مدركة القى بها على الفلسفة الهندية. وزبدة القول أننا نجد عند نيتشه التاريخ من «قديم ووسط وحديث» ونحن نقول جازمين بان نيتشه لم يتخطأ أبداً المنهاج ، كما وأنه لم يتخطه أي مفكر آخر في عصره .

فأي ترابط أو تناسب يمكن أن يكون هناك بين فكرته في الانسان الديونيسي ، وبين الحياة الباطنية لانسان صيني بلغ شأواً رفيعاً من المدنية، أو بين انسان أميركي معاصر؟ وما هي أهمية نموذجية الانسان الاعلى (السوبرمان) ومغزاه بالنسبة الى عالم الاسلام ؟

وهل يمكن ان يكون لتشكيل صورة للنقيض بين الطبيعة والذهن ، بين الوثني والمسيحي ، بين الكلاسيكي والحديث أي معنى بالنسبة الى نفس الانسان الهندي او الروسي ؟ وما الذي يستطيع تولستوي – الذي رفض من اعماق انسانيته كامل الفكرة الغربية في العالم بوصفها شيئاً ما غريباً نائياً ان يفعل « بالعصور الوسطى » وبدانتي ولوثر ؟ وما الذي يستطيع الياباني ان يفعل ببارسيفال وزردشت أو الهندي بسفوكليس ؟ وهل مجال فكر شوبنهاور وكومت وفيدورباخ وهيل أو سترونديبرغ ارحب واوسع ؟ أليست سيكولوجيتهم ، بكل ما لها من مقاصد وعزم على أن تكون ذات صحة عالمية هي سيكولوجية ذات مغزى اوروبي غربي محض ؟

وكم تبدو مشاكل نساء إبسن مضحكة هازلة ، هذه المشاكل التي تستأثر باهتمام « الانسانية . وتتحدها ، وذلك إذا ما استبدلنا نوراها Nora الشبيبة ، هذه السيدة ربينة احدى مدن اوروبا الشمالية الغربية ، وذات افق يدل عليه ايجار منزل يتراوح بين المئة والثلاثماية جنيه ، والبروتستنتية النشأة ، بزوجة قيصر او مدام دي سيفيني، أو بامرأة يابانية او تركية قروية ! ولكن دائرة رؤيا إبسن بالنسبة الى هذه القضية ، هي دائرة الطبقة الوسطى في مدينة كبرى بالأمس واليوم . أما بخلافاته التي تنطلق من مقدمات روحية فلم يكن لها وجود حتى قرابة عام ١٨٥٠ وهي من النادر ان تبقى ما بعد عام ١٨٥٠ ،

فهي ليست خلافات العالم الكبير ، أو خلافات الجماهير الدنيا ، واكثر من ذلك فانها ليست بخلافات المدن التي يقطنها سكان غير اوروبيين .

كل هذه الاشياء هي قيم محلية ووقتيّة ، ومعظمها هو فعلاً موقوف على « الانتلجنسيا » الوقتية في المدن من الطراز الاوروبي الغربي . وهي بالتأكيد ليست قيماً تاريخية عالمية « خالدة » . ومهما قد تكون الاهمية الجوهرية لجيل إيسن ونيثشه ، فانها تخالف المعنى كل معنى كلمة « تاريخ العالم » (التي تدل على المجموع وليس على جزء مختار منه) تخالفها في إخضاعها وتجاهلها وتبعضها حق العناصر التي تقع خارج المصالح الحديثة . ومع ذلك فان هذه العناصر قد تُنحس فعلاً حقها الى درجة كتلك ، او تجوّهلت الى حد مذهل . أما ما قاله الغرب وفكر به من مشاكل الفراغ والزمان والحركة والرقم والزواج والملكية والتراجيدي والعلم فانما بقي ضيق الافق غامضاً مشكوكاً في أمره وذلك بسبب ان الناس كانوا دائماً يبحثون عن حل القضية . ولم يُفطن أبداً الى الحقيقة القائلة بان المستجوبين الكثيرين يستوجبون اجوبة كثيرة ، وأن اي سؤال فلسفي هو فعلاً رغبة مقنعة في الحصول على تصريح واضح جازم عما هو مضمّن في السؤال نفسه ، وان الاسئلة الكبرى لاية مرحلة من المراحل هي مائعة وراء كل مفهوم ، وانه لذلك لا نستطيع ان نبلغ الاسرار النهائية إلا فقط بواسطة الحصول على مجموعة من (الحلول المحدودة تاريخياً ووزنها بميزان متحرر من كل عامل شخصي تحرراً مطلقاً . إن من يدرس حقاً الجنس البشري لا يعالج أية وجهة نظر بوصفها على صواب أو خطأ مطلقين . ولا يكفي أمام مشاكل خطيرة ، كالزمان او الزواج أن يتوجه الانسان الى الخبرة الشخصية او الى الصوت الباطني او العقل أو رأي الاجداد او المعاصرين . فهؤلاء قد يقولون ما هو صحيح بالنسبة الى المستجوب نفسه او بالنسبة الى زمانه ، لكن ليس هذا كل ما في الأمر . فالظواهرات في الحضارات الأخرى تتحدث بلغة مختلفة ، وبالنسبة الى الرجال الآخرين هناك حقائق مختلفة ، وعلى المفكر ان يقر بصحة جميعها أو ان لا يقر بصحة

أية واحدة منها .

إذن فيالضخامة ما يمكننا ان نعمل في نقد العالم الغربي توسيعاً وتعميماً !
كيف يتوجب على المرء أن يبتعد ببصره بعداً هائلاً ما وراء نسبة نيتشه
البريئة وعصره - وكيف يتوجب على حس المرء بالشكل أن يصبح رهيماً
وعلى بصيرته السيكلوجية ان تسمي حساسة - وكيف يتوجب على الانسان
ان يحرر نفسه تحريراً كاملاً من محدوديات الذات والمصالح العملية والافق قبل
ان يتجرأ فيؤكّد التظاهر بفهم تاريخ العالم وبفهم العالم كتاريخ .

--- ٩ ---

ومعارضة لكل هذه المناهج التعسفية الضيقة والمشتقة من التقليد او
الاختيار الشخصي والتي حشر فيها التاريخ حشراً ، اتقدم بالشكل الطبيعي
« الكوبيرنيكي » لمجرى العملية التاريخية الذي يكن عميقاً في جوهر مجرى
هذه العملية ويكشف عن نفسه فقط لعين متحررة تماماً من كل تحامل وتحيز
ومحاباة .

وغوته كان عينا كهذه ، فان ما دعاه غوته بالطبيعة الحية هو تماماً ما
ندعوه هنا بتاريخ العالم ، بالعالم كتاريخ . فغوته بوصفه فناناً صوّر حياة
اشخاصه وتطورها ، ودائماً حياتها وتطورها ، صورة الشيء في الصيرورة
وليس الصير (ويلهم مايستر ، الحقيقة والخيال) ، اقول ان غوته هذا كان
يكره الرياضيات ، فالعالم كميكانيكاً كان بالنسبة اليه ينتصب نقيضاً للعالم
كتركيب عضوي ، والطبيعة الميئة للطبيعة الحية ، والقانون للشكل . وهو
بوصفه « طبيعياً » فانه كان يقصد من وراء كل سطر كتبه ان يعرض صورة
الشيء في الصيرورة ، « الشكل المنطبع » يحيا ويتطور . وكان العطف
والملاحظة والمقارنة واليقين الباطني الفوري والحصافة الذهنية هي الوسائل
التي تمكن بواسطتها من الاقتراب الى اسرار العالم الظاهري في حالة الحركة .

والآن فإن تلك هي وسائل البحث التاريخي . انها هي بكل دقة وليس هناك من وسائل أخرى غيرها . لقد كانت هذه البصيرة الشبيهة ببصيرة الله هي التي اهتم غوته ليقول وهو جالس بالقرب من نار اضرمت في العراء عشية معركة « فالمي » .

« هنا والآن تبدأ حقبة جديدة من تاريخ العالم ، وباستطاعتكم ايها السادة ان تقولوا بانكم قد كنتم هناك . »

ولم يسبق ابدأ لجنرال او دبلوماسي ، ناهيك عن الفلاسفة ، أن أحس بالتاريخ في « الصيرورة » إحساساً مباشراً كهذا . إنه اعتمى حكم نطق به إنسان ، في أي وقت ، على عمل تاريخي عظيم في لحظة المجازة .

وتاماً كما تتبع غوته نمو شكل النبات ابتداء من الورقة حتى ولادة النموذج الفقري ومجرى عملية الطبقات الجيولوجية - المصير في الطبيعة وليس السببية (العلية) - كذلك سننمي هنا لغة شكل التاريخ البشري ، أي تركيبها الدوّري ، منطقها المتعضي ، اقول سننميها من فيض كل التفاصيل المناهضة ووفرتها .

ومن وجهات نظر أخرى فان الجنس البشري كما هو شائع ومألوف يعتبر وبحق واحداً من الانظمة المتعضية على سطح الكرة الارضية . فتركيبه الجسماني ووظائفه الطبيعية ، وبكامل المفهوم الظاهري عنه ، جميع هذه الاشياء تنتمي الى وحدة اوسع شمولاً واشد ادراكاً ومن هذه الوجهة فقط ، يُعامل خلافاً لذلك ، بالرغم من تلك القرابة التي نحس بها إحساساً عميقاً بين مصير النبات والمصير البشري والتي هي موضوع خالد لكل الشعر الغنائي . وبالرغم من ذلك الشبه بين التاريخ البشري وبين أي تاريخ آخر لمجموعات الاحياء الراقية هذا التاريخ الذي هو اللازمة (بمفهومها الموسيقي) لاساطير وحوش وخرافات وخزعبلات لا تنتهي .

ولكن فلندفع فقط بالمماثلة Analogy لتحمل على وجهة النظر تلك ، كما

تحمل على الباقي ، تاركين لعالم الحضارات الانسانية أن يعمل بود ودون تحفظ في الخيال بدلاً من أن نحشره حشراً في منهاج جاهز من قبل . ولنترك الكلمات : الشباب والنمو والنضوج والانحلال (هذه الكلمات التي كانت حتى الآن ، وهي اليوم أكثر من اي يوم آخر مضي ، تُستخدم للتعبير عن تقييم شخصي وعن إثارات مطلقة في ذاتيتها وذلك في علوم الاجتماع والاخلاق والجمال) . اقول لنترك لتلك الكلمات لتؤخذ أخيراً على أنها اوصاف موضوعية لحالات متعضية . ولنستعرض الحضارة الكلاسيكية بوصفها ظاهرة مستقلة قائمة بذاتها تتجسد وتعبّر عن النفس الكلاسيكية ، ولنضعها الى جانب الحضارات الأخرى من مصرية وهندية وبابلية وصينية وغربية ، وانتمرن بالنسبة الى كل فرد من هؤلاء الافراد الارقى ما هو نموذجي في جيشانها وصخبها ، وما هو ضروري في ضجة المصادفة وشغبها . وعندئذٍ ستكشف أخيراً صورة تاريخ العالم عن نفسها ، هذه الصورة التي هي طبيعية بديهية بالنسبة اليها والينا فقط نحن معشر الغريبيين .

- ١٠ -

إذن ، فإن واجبنا الأشد حصراً ، هو أولاً ، أن نقرر ، وفق مخطط عالمي كهذا ، وضع أوروبا الغربية واميركا ، كما هي حال هذا الوضع في المرحلة الواقعة بين عامي / ١٨٠٠ / و / ٢٠٠٠ / وان نكوّن الموقف التقويمي التاريخي (Chronological - Position) لهذه المدة ، شريطة أن يأتي تكويننا للموقف الآنف الذكر ، نتاجاً لما اجتمع لتاريخ الحضارة الغربية من اسباب ومقومات ، وأن نحدد أهميتها كإصحاح او فصل يتبدى بالضرورة ، في هذا الزمّ أو ذاك ، في سيرة كل حضارة ، وأن نعرّف معانيها الأساسية والرمزية المتجلية في أشكالها التعبيرية من سياسية وفنية وفكرية واجتماعية .

ونحن اذا ما عاجلنا هذا الموضوع بروح الماثلة ، فإن هذه المرحلة (١٨٠٠ - ٢٠٠٠) تبدو متوازية في تقاويمها التاريخية . فالطور الحضاري الاغريقي

(وفق حسنا الخاص المعاصر) وبلوغ هذا الطور لذروته في الحرب العالمية ،
يوأزي مرحلة الانتقال من العصر الإغريقي إلى العصر الروماني .

فروما بواقعيتها الصارمة (غير المُلْهِمة ، البربرية ، الانضباطية العملية
البروتستنتية البروسية) ستعطينا دائماً وأبداً المفتاح لفهم مستقبلنا الخاص ،
وهذا يقتضينا أن نلجأ في أبحاثنا إلى المماثلات .

ان نافذة القدر التي نعبّر عنها ونتمثلها في قيامنا بالتنقيط بين الكلمتين
التاليتين تنقيطاً مزدوجاً متوازيًا : الإغريق - الرومان وهذا يحدث لنا أيضاً
الآن ، وبفصل بين ما أنجز وتم ، وبين ما هو آت .

وكان باستطاعتنا منذ طويل زمن ، أو بالأحرى كان يجب علينا أن نرى
في العالم الكلاسيكي تطوراً هو ضرورة طبق الأصل لتطور عالمنا الغربي الخاص ،
ومع أن ذلك التطور يختلف عن هذا في جميع التفاصيل السطحية ، لكنه في
الواقع يشابهه مشابهة تامة في قوته الداخلية التي تدفع هذا النظام العظيم نحو
نهايته . لقد كانت بإمكاننا أن نجد « يخن الأنا » الثابتة (Alter ego)
في واقعنا الخاص بقيامنا بمطابقة كل فقرة على فقرة ، « حرب طروادة » على
الحروب الصليبية ، هوميروس على انشودة « نيبيلونج » (١) ، « الدوري » (٢)
على يوهان سبستيان باخ ، أثينا على باريس ، أرسطو على « كانت » ، الاسكندر
على نابليون ، المدينة العالمية على الاستعمار المؤلف لدى كل من الحضارتين .
ولسوء الحظ يتطلب هذا العمل ترجمة صورة التاريخ الكلاسيكي ترجمة تختلف
كلياً عن الترجمة غير المعقولة في سطحيته وتحاملها ومحدوديتها ، والتي نحن في
الواقع قد اعطيناها الصورة .

والحق ! إننا كنا شديدي الوعي لعلاقتنا القريبة بالعصر الكلاسيكي ونتيجة
لوعينا الشديد لهذه العلاقة أفسينا أشد عرضة لتأكيد تلك الترجمة للدورة
تأكيداً بعيداً عن كل تأمل ودرس . إن المشابهة السطحية هي مكيدة عظيمة

(١) Nibelungenlied (٢) قدماء الإغريق

وقعت في شباكها جميع أبحاثنا الكلاسيكية وذلك حالما انتقلت هذه الابحاث من تنسيق الاكتشافات وتقدها الى ترجمة مغزاها الروحي . فتلک العلاقة الباطنية الوثيقة ، التي بواسطتها ندرك ذواتنا لتقف عند الحضارة الكلاسيكية ، والتي أيضاً تفضي بنا إلى الاعتقاد بأننا نحن تلامذة هذه الحضارة وخلفاؤها (بينما نحن ، في الواقع ، المدلهون بحبها) اقول ان تلك العلاقة الباطنية ليست سوى هوى مُبَجَّل يتوجب علينا أخيراً أن نطرحه جانباً .

إن جميع إنجازات القرن التاسع عشر من دينية وفلسفية وتاريخ فن ونقد اجتماعي كانت ضرورية بالنسبة الينا لا لتمكنا من فهم آشيل وافلاطون وابولون ، ديونيسوس ، ودولة أثينا والقيصرية (وفهمنا لهذه الأمور لا يزال بعيد المجال عزيز المنال) بل إنما كي نبدأ ، منذ الآن وإلى الأبد ، بإدراك ما يفصل ذواتنا الباطنية ، من بون شاسع لا محدود ، عن هذه الأمور التي ربما كانت أبعد غرامة عنا من آلهة المكسيك أو الهندسة الهندية .

لقد كانت آراؤنا في الحضارة الرومانية الاغريقية ، تتأرجح دائماً بين نقطتين متناقضتين ، وكانت مواقفنا تحدد لنا ، دون ما تبدل أو تغير ، وفق « المنهاج » منهاج « القديم والوسيط والحديث » فهناك مجموعة من الناس ، وخاصة اولئك العاملين منهم في الحقل العام ، الاقتصاديين والسياسيين والقضاة يزعمون أن الجنس البشري الحاضر يخطو خطوات واسعة رائعة في طريق التقدم ، وقيّمون ، هؤلاء البشرية المعاصرة أرفع تقييم ، بينما يقيسون كل شيء سبق الجنس البشري المعاصر بالمستوى الذي بلغه هذا الجنس .

ولا يوجد هناك اي حزب سياسي معاصر لم يزن كليون أو ماريوس أو تيمستوكلس أو كاتلين الجراتشي ، بميزان مبادئه .

ومقابل هؤلاء نرى مجموعة أخرى من الناس تتألف من فنانيين وشعراء وعلماء اشتقاق اللغات وفلاسفة . وهؤلاء يشعرون داخل ذواتهم بأنهم مجردون من جوهرهم في الحاضر الآنف الذكر لذلك فهم يختارون من هذه أو تلك الحقبة التاريخية من الماضي ، موقفاً لا يختلف في اطلاقه ودغماتيته (Dogmatic)

عن موقف الفئة الأولى من الناس ، ومن هذه المواقف يستصدرون الاحكام القاضية بادانة « الحاضر » وهذه الفئة ترى أن الحضارة الغربية لم تبلغ حضارة اليونان بعد ، بينما ترى الفئة الأولى أن الحضارة الغربية هي حضارة مكررة مرة ثانية ، لكن كلا الفئتين تنشط وتعمل مفتونة بمنهاج التاريخ هذا المنهاج الذي يعتبر الحقتين التاريخيتين جزءاً من الخط المستقيم ذاته .

من خلال هذه المعارضة تعبر روحا « فاوست » عن نفسيهما . إن خطر الفئة الأولى يكن وراء سطحيتهما الماهرة ، وفي النهاية فإن جميع ما يترسب على يديهما من كامل الحضارة الكلاسيكية ، ومن انعكاسات روحها ، لا يتجاوز حزمة من الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والسيكولوجية ، أما باقي ما تزخر به حضارة الكلاسيكيين فهو في نظر هذه الفئة نتائج ثانوية وانعكاسات وظواهر ملازمة مرافقة لما اكتشفت هذه الفئة في الحضارة الكلاسيكية من « حقائق » .

ونحن لا نجد في مؤلفات أي ذكر ، ولو عابر ، لقوة أجواق آشيل الاسطورية ، أو لمحة عن الصراع الجبار الذي خاضته أمنا الأرض من أجل تجسيد فن النحت المبكر ، أو تطرقاً عابراً لموضوع العامود « الدوري » أو معالجة عاجلة للثراء العريض الذي تزخر به طقوس عبادة ابولون ، أو كلمة عن عمق مغزى عبادة الامبراطور عند الرومان . أما الفئة الأخرى التي تضم قبل كل شيء رومانتيكيين جاءوا متأخرين عن عصرهم (ويمثل هؤلاء في إيماننا الحاضرة ، أساتذة ، بازل^(١) ، الثلاثة ، باخ ، أوفن وبركهاردت ونييتشه) فإن هؤلاء يرزحون أيضاً تحت وطأة الاخطار العادية الناجمة عن المذهب (Ideology) وهم يعانون الضياع فيفقدون ذواتهم في غيوم العتاقة (Antiquity) هذه العتاقة التي هي ليست سوى صورة حساسيتهم الخاصة ، معكوسة على المرأة الفيلولوجية ، وهم يسندون قضيتهم إلى الدليل الأوحده الذي يعتقدون بأهليته لإثباتها ؛ (القضية) واعني بهذا الدليل ذخائر الأدب

(١) مدينة سويسرية

القديم ، ومع كل ذلك لم يحدث أبداً أن مثّل كتاب عظام حضارتهم لدينا تمثيلاً ناقصاً تماماً كما فعل كتاب الحضارة الكلاسيكية . اما الفئة الأولى فإنها تجمع ادلتها ، على صحة مزاعمها ، من منابع التشريع والقانون ومن النقوش والتدوين (جمع تدوين) والنقود (الامر الذي يحقره بركهاردت ونيتشه ، لسوء حظهما) ويخضعون لها الآداب التي وصلت اليها . ونتيجة لذلك ، لا تكن أية فئة للأخرى في ميدان أسس النقد ، أي احترام أو تقدير . ولم يترام الى سمعي أبداً أنه كان هناك أقل احترام متبادل بين « نيتشه » ومومسون .

ولكن لم تستطع أية فئة أن ترتفع إلى ذاك الفهم في المعالجة الذي من شأنه أن يحيل هذه المعارضة القسطاسية (نسبة الى قسطاس) إلى رماد ، مع أن بلوغ هذا النهج لم يكن فوق طاقتهم . وقد جعلتهم محدودية ذواتهم جزءاً مما اقترفوه من اخذهم لمبدأ السببية من العلوم الطبيعية . وهم دون ما وعي منهم ، انتهوا إلى فلسفة ذرائعية نقلت بأمانة ودقة صورة العالم التي سبق ان رسمتها العلوم الطبيعية ، وبهذا يكونون قد طمسوا وشوشوا الأشكال الأخرى الهادئة للتاريخ بدلاً من أن يحلوا معالمها ويكشفوا عن وجهها . فلم يكن لديهم أي نهج ملائم لإخضاع حشد المادة التاريخية وفحصها على ضوء النقد المقارن ، سوى اعتبارهم لواحد من مركبات الظواهر Phenomena جوهرياً ، ومسبباً ، وإيمانهم بأن المركبات الأخرى ثانوية الأهمية ، كأنها نتائج للمسببات . ولم يقتصر هذا النهج على المدرسة الواقعية ، بل سار الرومنتيكيون وفقهه أيضاً . فالتاريخ لم يكشف ، حتى لملقته الحاملة ، منطقته الخاص . ومع ذلك شعروا بأن هناك ضرورة راسخة تلزمهم بأن يضعوا على شكل ما ، تقديرأ محددأ بدلاً من أن يديروا ظهورهم يأساً للتاريخ ، كما فعل شوبنهاور .

وزبدة القول ان هناك نهجين بالنسبة إلى معالجة الحضارة الكلاسيكية النهج المادي والنهج المثالي (الايديولوجي) فالمذهب الأول يؤكد أن هبوط إحدى كفتي الميزان يؤدي إلى ارتفاع الكفة الأخرى ، وهذا المذهب يدلل على أن مثل هذا الأمر يقع على صورة ثابتة لا تتغير (حقاً إنه لقانون رياضي قاصم) . ونجد بدهة في هذا الترابط بين السبب والنتيجة ، الحقائق الاجتماعية والجنسية ، ونرى في كل الحوادث ، الحقائق السياسية مصنفة كأسباب ، بينما نجد الحقائق الدينية ، والفكرية والفنية (وذلك اذا ما تسامح الماديون فاعتبروها حقائق) منضدة على أنها نتائج . ويرينا المثاليون من جهة ثانية ، كيف أن ارتفاع إحدى كفتي الميزان يتبع ابتداء من انخفاض الكفة الأخرى ، وهؤلاء قادرون بالطبع على إقامة الدليل على ما يقولون على صورة صحيحة تعادل صحة دليل الماديين ، ويعاني المثاليون الضياع في مجاهل الطقوس الدينية والأسرار الغامضة والعادات ، واسرار الاسجاع الانشادية (Strophe) .

ونادراً ما يلقون بلحمة جانبية على الحياة اليومية العادية (تمثل هذه الحياة هي في نظرهم نتيجة غير مبهجة للنقص الأرضي) ولذلك فإن أتباع النهجين المادي والمثالي (الايديولوجي) : ينطلقون ، وهم يحملون في السببية ، إلى اتهام بعضهم بعضاً بالعجز أو باستحالة فهم قانون الترابط بين الأشياء ثم ينتهي كل فريق إلى وصم الفريق الآخر بالعماء والسطحية والحقاقة والسخف والطيش ، أو بالشواذ أو الهرطقة . فالمثالي يصاب بصدمة عنيفة اذا ما وقف أحد الناس ليعالج المشاكل المالية الاغريقية ، فحدثنا عن الصفقات

الضخمة والعمليات المالية الواسعة التي كان يقوم بها كهنة دلفي^(١) وعما اجتمع اليهم من ثراء عريض ، وذلك بدلاً من أن يحدثنا عن المغزى العميق لوحى (Oracle) دلفي . أما السياسي فينظر الى هؤلاء باسماء ساخرأ ويأسف لهم على استنزاف اوقاتهم الثمينة في وضع معادلات طقوسية وفي بحث زي شيبية مدينة « أتيكة » بدلاً من أن يضعوا كتاباً يزخرفونه بالشعارات الجذابة للصراع الطبقي في الأزمنة القديمة . ولقد كان بترارك رائد الطراز الأول ورمزه ، وهذا الطراز هو الذي خلق فلورنسا وفيار ووضع مبادئ العلوم والفنون الكلاسيكية . أما الطراز الآخر فاندفع إلى مسرح الوجود خلال القرن الثامن عشر ، وجاء مرافقاً لنشوء سياسات المدن العظمى جداً (Megalopolitan) ، وتعتبر انكلترا لهذا السبب مسقط رأس هذه المدن العظمى .

الحق إن الخلاف في اعماقه يمثل في الاختلاف بين الانسان الحضاري وبين الانسان المتمدن وهو ابلغ عمقاً وأشد تركيزاً لجوهر انسانيته من أن يسمح بكشف عورات كل من النهجين (المادي والمثالي) على حد سواء ، أو التغلب عليهما . فالمادي نفسه يصبح مثالياً أمام هذا الواقع . فهو أيضاً قد جعل آراءه في أن يريد أو يشتهي تعتمد على أمانيه ورغباته .

ولا يسعنا إلا أن نقرر أن جميع عقولنا الفذة دون استثناء قد طأطأوا رؤوسهم خاشعين أمام الحضارة الكلاسيكية وتنازلوا في هذه الحالة الواحدة عن النقد اللامحدود وغير المقيّد . لذلك فإن رهبة تقارب رهبة الدينية كانت تعطل حرية البحث وقوته في الحضارة الكلاسيكية وتطمس المدلولات البيانية . ولا يوجد أبداً في جميع صفحات التاريخ أية قضية مماثلة من قضايا حضارة ما تجعل هدفها ابتكار طقوس عبادة عاطفية لتقديس ذكرى قضية أخرى . وتعبدنا يبدو جلياً واضحاً في الحقيقة التي نقرر أننا منذ عصر النهضة حتى يومنا هذا قد بخسنا دوراً ألفياً كاملاً من التاريخ اشياءه ، كي ننشئ

(١) وحي دلفي ، كان يحتمل دائماً تفسيرين الواحد منها يناقض الثاني تماماً

حقبة وسطى تقوم مقام حلقة الوصل بيننا وبين عصور العتاقة . لقد ضحينا ، نحن معشر الغربيين ، بطهارة فننا واستقلاله ، على المذبح الكلاسيكي ، لأننا لم نتجرأ أبداً على الإبداع دون أن نلقي بلمحة جانبية على « المثال الرائع » . فخططنا أعمق حاجتنا الروحية ومشاريعنا لتجيء مطابقة والصورة الكلاسيكية ، وسيأتي اليوم الذي لا بد أن يبرز فيه عالم نفساني موهوب ليعالج فينا هذا الوهم المشؤم ويطلعنا على قصة الحضارة الكلاسيكية التي احطناها بهالة من الخشوع والقدسية منذ العصر « الغوطي » ولا شك أنه سيكون من المفيد ضرب قليل من الأمثلة ، بغية فهم الروح الغربية ابتداء من « أوطو » الثالث ، أول ضحايا « الجنوب » وانتهاء « بنيتشي » آخر ضحاياه .

يتحدث غوته في كتابه المعروف « رحلات ايطالية » بحماس و إعجاب عن المباني التي شيدها « اندريا بلاديو » الذي ننظر اليوم إلى جمود فنه وأكاديميته بكثير من الشك والحذر ، لكن عندما تقود عصا الترحال « غوته » إلى « بومباي » ، فإنه لا يخفي امتعاضه النابع من خبرته فيقول : إنه لانطباع غريب متوسط البهجة . ما كان عليه أن يقوله عن هياكل « باستوم » « وسيجستا » (روائع الفن الأغريقي) فهو مشوش تافه . ومن الواضح ان الحضارة الكلاسيكية العتيقة عندما جابهت بكل قوتها « غوته » هذه لا تختلف أبداً عن حال غيره من المفكرين ، الذين كانوا يفضلون ألا يشاهدوا الكلاسيكي الأصيل ؛ وهكذا أنقذوا صورة الحضارة الكلاسيكية التي رسمها عقلمهم الباطن من التشويه ، هذه الصورة التي كانت تشكل في الواقع جهود العمر متجسدة في هذا المثل الأعلى (صورة الحضارة الكلاسيكية) الذي خلقوه بأنفسهم وغذوه بدماء قلوبهم ، وإناء ملأوه بمشاعرهم وشعورهم العالمي ، إنه شبح معبود . والوصاف « الوقحة » لمدن الكلاسيكية التي وردت على السنة « ارستوفان » وجوفنال أو بترنيوس :

« الاوساخ ، الاوغاد والسفلة ، الإرهاب وسفك الدماء » الخنايث ؛ عبادة الأعضاء التناسلية ، التهلك الجماعي « كل هذه الأمور تستثير الطالب أو

الغاوي الذي يرى نفس هذه الحقائق تسرح وتمرح في مدننا ، فيقف أمامها مشمئزاً من مظهرها .

وها كم ما قاله نيتشه :

« إن الحياة في المدن رديئة ، فهي مكتظة بالمتهتكين ، هكذا تكلم زاردشت »

إنهم يجدون إحساس الرومان بالدولة لكنهم يحقرون الرجل المعاصر الذي يسمح لنفسه بأي احتكاك بالمسائل العامة . وهناك طراز من العلماء تنتاب صفاءهم الذهني نوبة من السحر لا تقاوم ، حالمًا ينتقل البحث من « لباس الفراك » إلى « التوغا^(١) » ومن ملعب بريطاني لكرة القدم إلى سرك بيزنطي ، ومن الخطوط الحديدية عبر القارات ، إلى الطريق الروماني في جبال الألب ، ومن المدمرة التي تبلغ سرعتها ثلاثين عقدة إلى مركب بحري روماني .

ومن الحراب البروسية إلى الرماح الرومانية ، (وفي يومنا هذا) من قنال السويس الذي شقه مهندس عصري ، إلى القنال الذي شقه فرعون . وهذا الطراز كان لا شك سيعترف أن الآلة البخارية رمز للماطفة الانسانية الجياشة وتعبير عن قواه الذهنية ، وذلك لو أن « هيرو » الاسكندري لا غيره هو الذي اخترعها .

ولهذا الطراز يبدو الحديث عن تفضيل التدفئة المركزية الرومانية ، أو مسك الدفاتر ، على طقوس عبادة الأم العظمى للالهة ، أقول يبدو الحديث كفرةً وتجديفاً .

لكن المدرسة الأخرى لا ترى شيئاً سوى هذه الأشياء . فهي تفكر وتنهك جوهر هذه الحضارة الغريبة عن حضارتنا ، باعتبارها الاغريقين

(١) توغا Toga .. عبادة رومانية

مساوين لنا ، وتستحصل نتائجها بواسطة بدلاء (جمع بديل) بسيطة ، متجاهلة في كل اعمالها الروح الكلاسيكية .

ولا تدرك هذه المدرسة أنه لا يوجد أي نوع من الترابط الباطني بين مفاهيم كلمات « كالجمهورية » والحرية والملكية ، لدى أولئك حينذاك ، وبين مفاهيم الكلمات ذاتها في عصرنا اليوم وهي تسخر من مؤرخي عصر « غوته » الذين عبروا بأمانة عن مثلهم السياسية العليا المتبدية في اشكال التاريخ الكلاسيكي ، واصلوا عن حماسهم الشخصي الخاص في تبريرهم أو إدانتهم لأشخاص عاديين يدعون ، ليكورجوس ، بروتوس ، كاتو ، شيشرون أو أغسطس لكن هذه المدرسة لا تستطيع أن تكتب فصلاً واحداً دون أن تعكس رأي الحزب في جريدته الصباحية .

وعلى كل حال ، فالوضع لا يتبدل أعمد إلى علاج الماضي بروح « دوت كيشوت » أم 'عمد إلى معالجته بروح سانشو بانزا فلن ينتهي بنا أي النهجين إلى نتيجة . وخلاصة القول ان كل مدرسة تسمح لنفسها أن تبرز من الحضارة الكلاسيكية الجزء الذي يعبر أحسن تعبير عن آرائها ونظرياتها الخاصة (فنيته مثلاً يُنتار أثينا من قبل سقراط) والاقتصاديون يُبرزون الحقبة الهيلينية (الاغريقية) والساسة يعرضون روما الجمهورية ، والشعراء ينتقون العصر الامبراطوري

فليست تلك الظاهرة الدينية والفنية أحط بدائية من الظاهرة الاجتماعية والاقتصادية والعكس بالعكس ، فالرجل الذي اكتسب الحرية غير المشروطة لنظرتة الى المستقبل Outlook وارتفع بفكره فوق جميع المصالح والاعتبارات الشخصية ، أمام مثل هذا الرجل تنتفي مبادئ الاتكال (Dependence) والأفضلية (Priority) والارتباط بين السبب والنتيجة ، والمفاضلة بين (Differentiation) القيمة والأهمية .

ان التفاوت بين صفاء وقوة شكل لغة وأخرى ، هو الذي يعين المراتب النسبية للحقائق التفصيلية الفردية ، لذلك فإن رمزية هذه المراتب هي فوق

جميع قضايا الخير والشر ، السمو والانحطاط ، المفيد والمثالي .

- ١٢ -

إننا اذا ما نظرنا من وجهة النظر الآتفة الذكر، نرى ان تدهور الغرب « لا يحتوي على أقل من مشكلة المدنية Civilization وهذا تجاهبنا إحدى لقضايا الأساسية لكل ما اشتمل عليه التاريخ الأرقى Higher من قضايا. ما هي المدنية ، بوصفها نتيجة منطقية جوهرية مفهومة ، وتحققاً مكتملاً ونهاية لطاف الحضارة ؟

فلكل حضارة مدنيته الخاصة .

ونحن في هذا الكتاب نستعمل لأول مرة هاتين الكلمتين ، (الحضارة ، والمدنية) اللتين استعملتا حتى الآن لتعبرا عن تمييز غير محدّد أخلاقي الموضوع تقريباً . أقول نستعمل هاتين الكلمتين لنعبر بالمفهوم الدوري Periodic عن تتالٍ ضروري تنظيمي حازم . إن المدنية هي المصير المحتوم للحضارة . ومن هذا المبدأ نستمد وجهة النظر السقي تصبح من خلالها أعمق مشاكل « المورفولوجيا » (التركيب الخارجى للتاريخ) التاريخية وأشدّها خطورة ، قابلة للحل . إن المدنيات هي أضحل الاوضاع سطحية ، وأبعدها على الطبيعة إضالة ، وهي تدخل في حيز قدرة مرتبة معينة من مراتب الانسانية .

والمدنيات هي نتائج الشيء «يصير» (Thing become) يخلف الشيء في حالة الصيرورة Thing-becoming ، إنها الموت يتبع الحياة ، إنها الصلابة تعقب المرونة ، إنها العصر الفكري والمدينة العالمية الصلبة المبينة من الحجارة ، تخلفان الأرض الأم والطفولة الروحية للعصرين « الدوري » والغوطي . إن المدنيات تشكل نهاية لا تستطيع أن تقف أمام تحقيقها إرادة أو عقل ، ومع ذلك تبلغها الحضارات مرة بعد أخرى ، مدفوعة بضرورة باطنية . وهكذا

ولأول مرة 'نحولنا القوة لندرك أن الرومان هم وارثو اليونان ، كما أن النور قد 'سلط على أعمق ما للحضارة الكلاسيكية ، المتأخرة ، بزمناها ، من اسرار .

اذن أي معنى يمكن أن يكون لهذه الحقيقة ، غير المعنى المقرر :

ان الرومان كانوا برابرة ، ولم يأتوا في اعقاب اليونان ليدفعوا بتقدم عظيم الى الامام بل إنما جاءوا ليختتموه (ولا 'تجادل هذه الحقيقة إلا بحمل باطلة المعنى والمفهوم)

ان الرومان المجردين من الروح والفلسفة والفن ، والذين تبلغ بهم العصبية العرقية حد الوحشية ، هؤلاء المركزون لكل جهودهم ومجهوداتهم على تحقيق انتصارات محسوسة ، يحتلون مرتبة تقع بين الحضارة الاغريقية والعدم . أما خيالهم فكان 'مركزاً بكليته على اهداف عملية (مع أنه كان لهم قوانين دينية تنظم علاقاتهم بالآلهة وقوانين أخرى تنظم علاقات الناس بعضهم ببعض ، لكنه لم يكن هناك أساطير رومانية خاصة عن الآلهة) ومثل هذا الخيال لم يكن أبداً موجوداً في مخيلة سكان أثينا ، وبكلمة واحدة ، الروح اليونانية مقابل الفكر الروماني ، وهذا النقيض Antithesis يمثل الفرق بين الحضارة والمدنية .

ومرة تلو أخرى ، يظهر طراز من الناس قسوي الفكر ، معدوم الحس الميتافيزيقي تماماً ، وعلى أيدي هذا الطراز يتقرر المصيران الفكري والمادي ، لكل مرحلة متأخرة زمنياً . من هذا النوع هم اولئك الرجال الذين جسدوا المذنبات البابلية والمصرية والهندية والصينية والرومانية وفي مثل هذه المراحل مرت البوذية والرواقية والاشتراكية ، لتصبح عقائد عالمية تمكن الانسانية المحتضرة من أن 'تهاجم ويُعاد تشكيلها Re-formed في تركيبها المألوف .

إن المدنية المجردة ، بوصفها عملية تاريخية ، تتألف من اطراح متتال للأشكال التي تصبح غير جوهرية أو ميتة .

تجاوز العالم الكلاسيكي مرحلة الانتقال إلى المدنية في القرن الرابع ، أما العالم الغربي فقطعها في القرن التاسع عشر . ومنذ هذين التاريخين المذكورين آنفاً أصبحت تُتخذ القرارات الفكرية الحاسمة العظمى في مدن عالمية ثلاث أو أربع ، إذ لم تعد الحال على ما كانت عليه في عصر حركة أورفيس أو الإصلاح الديني حينما كانت تُتخذ مثل تلك القرارات في « كامل العالم » وحينما لم يكن هناك من دسكرة أصغر من أن يُهتم بها أو يؤبه لها .

لقد امتصت تلك المدن العالمية الثلاث أو الأربع كل محتوى التاريخ واستأثرت بكل صفحاته ، بينما أصبحت أصقاع الحضارة المترامية الأطراف ريفية قروية مهمتها أن تطعم المدن بما تبقى لها من جنس بشري أرفع رقياً

إن المدينة العالمية World-city والمقاطعة Province (وهما ركيزتا كل حضارة) تخلقان مشكلة جديدة كل الجدة لشكل التاريخ ، أي المشكلة ذاتها التي نعانيها اليوم والتي لا تختلف في أبسط مفاهيمها عما أوردت آنفاً . فلقد استعاض عن العالم ، بالمدينة City ، وهي نقطة تتجمع فيها جميع أسباب الحياة لأقاليم واسعة ، بينما تنضب منابع الحياة في هذه الأقاليم وتجف .

ولا يسكن المدينة العالمية شعب موحد الأصل نبت من تربة أرضه ، بل يقطنها نوع جديد من القبائل الرحالة ، حيث تتلاحم جماهيرها المائعة غير المستقرة وتلتئم ، وهؤلاء السكان الطفيليون معدومو التقاليد ، مغرقون في الواقعية ، لا دينيون ، أذكفاء ، عقيمون ، يكونون احتقاراً عميقاً لابن الريف وخاصة لأرقى ما للريف من أبناء ، « الجنتمان » الريفى .

وهذا يشكل خطوة واسعة نحو «اللااساسي» Inorganic أي نحو النهاية .

فما هو مغزى هذه الخطوة ؟ إن فرنسا والمجلترا قد سبقتا منذ زمن المانيا في سلوك الطريق التي بدأت هذه الأخيرة تسلكه الآن . وروما

جاءت على أعقاب سيراكوسا وأثينا والاسكندرية . وبرلين ونيويورك تقتفي اليوم آثار مدريد وباريس ولندن . وهكذا كُتب على أقاليم بأكملها تقع خارج محيط إشعاع المدن العالمية ، كالشمال الاسكندنافي اليوم ، (كما كانت كريت القديمة ومقدونية) ان تصبح أقاليم ومقاطعات .

ومنذ القدم كان الصراع بين المفهومين المتعارضين لحقبة تاريخية ما يدور حول مشكلة ما ذات طابع ميتافيزيقي أو ديني ، (دغماتي) (Dogmatic) وكان الصراع ناشباً بين عباقرة التربة من أهل الريف (الأشراف والكهنة) وبين نبلاء عالمين لمدن صغيرة مشهورة في ربيعي العصر الدوري والغوطي . هذه كانت طبيعة الخلافات حول الدين (الديونيسي) (كما حدث في عهد طغيان كلايستين السكيوني ^(١)) وهي أيضاً الطبيعة ذاتها للخلافات التي نشبت في المدن الألمانية الحرة والحروب « الهيجنوت » . وكما قهرت هذه المدن الريف (وهذه نظرة مدنية تجريدية تبدو واضحة فيما خطه « بارمنيدس » وديكارت) كذلك تغلبت المدن العالمية على تلك المدن أيضاً . والحق إنها لعملية فكرية عادية سارت في سياقها الحضارتان « الأيونية » و« البروكية » وسارت في السياق ذاته حضارات مدن كفلورنسا ونورنبرغ وسلامانكا وبروجوس ، وبراغ ، هذه المدن التي تغلبت عليها المدن العالمية وأخضعتها لسلطانها وجعلتها مدناً ريفية . وهي اذا ما صارت لتتحول دون انحدارها إلى هذا الدرك ، فإنما تعني وعياً باطنياً أنها تخوض معركة خاسرة ضد المدن العالمية ، واستدراكاً أقول ان العصر الأغريقي ادرك في مستهله الأسس الغريبة عنه وغير الطبيعية « الاصطناعية » التي قامت عليها مدينة الاسكندرية (

إن المدينة العالمية تعني « كوسموبوليتانية » بدلاً من الوطن ، وتعني الواقعية الباردة بدلاً من احترام التقاليد والسنن : وتعني الدين العالمي المتحجر بدلاً من دين القلب القديم ، وتعني المجتمع بدلاً من الدولة ، وتعني الطبيعي

(١) هو الذي حرم عبادة ادراستوس بكل مدينة « سكيون » وقلادة اشعار هوميروس مستهدفاً في ذلك اقتلاع النفوذ الروحي للأشراف الدوريين ، من جذوره

Natural بدلاً من الحقوق المكتسبة نتيجة لجهد شاق وعرق . ولقد كانت كل ما اقتبس الرومان من اليونان هو النقد Money (كوسيلة لتقدير القيمة والتبادل) . هذا امر غير اساسي وذو اهمية تجريدية مطلقة لا تمت بأية رابطة أو صلة إلى الأرض الطيبة الخصبة ، ونتيجة لما تقدم أصبح المثل الأعلى للحياة قضية تتعلق الى حد كبير بالمال .

فالرواقيون التابعون لمذهب ، كاثو (الروماني) مثلاً، لم يكونوا كالرواقيين اليونانيين من أنصار مذهب « كريسبوس » إذ ان الأوائس كانوا من ذوي المداخل الخاصة، كما وان العاطفة الاخلاقية الاجتماعية لأبناء القرن الثامن عشر هي غير عاطفة ابناء القرن العشرين إذاما بحثنا عاطفتهم هذه على مستوى أرفع من احتراف الاثارة المجزية مادياً ، نجد أنها هي في الواقع قضية ملوك المال .

فليست المدنية العالمية ملكاً لشعب ، بل إنما هي ملك للجمهور . إن عداها ، الذي لا يفهم سبباً له ، لجميع التقاليد الممثلة للحضارة (الاشراف ، الكنيسة ، الامتيازات ، العائلات المالكة والفن وحدود المعرفة في حقل العلم) وذكاءها الحاد البارد المربك لحكمة الفلاح ، وطبيعتها التي تعود بكل ماها من ارتباطات بالجنس والمجتمع ، إلى ما قبل روسو وسقراط بآجال وآجال ، كي تخفف من غلواء الغرائز والاضاع البدائية ، والخلافات على تحديد الأجور وملاعب كرة القدم ، كل هذه الأمور تدل على خاتمة الحضارة ، وبداية مرحلة جديدة من مراحل الوجود البشري ، مرحلة معادية للريف ، متأخرة زمنياً، لا معالم لها أو ستائر مستقبل، لكنها مرحلة حتمية لا يمكن تجنبها.

هذا ما يتوجب علينا تحصيله ، وعلينا أن نمحصه لا بعين المتمول من نبلاء المدن ، ولا بعين المثالي Idcologue أو بعين الروائي المعاصر ، بل إنه يستلزمنا تحصيله أن ننظر إليه بعين متحررة من قيود الزمن ، عين يمتد مدى بصرها ليشمل جميع أشكال التاريخ خلال العديد من الدورات السنوية الألفية Millenniums وذلك اذا ما أردنا أن نفهم حقيقة الازمة العظمى التي نعانيها في الوقت الحاضر .

وإنلي في روما وفي عهد « كراسوس » مثلاً بالغ الأهمية (روما في مبانيها الجبارة منها والتافهة). فلقد كان الشعب الروماني في ذلك العهد ، (هذا الشعب الذي كانت ترتجف هلعاً لذكره شعوب عديدة ، « كالغوليين » واليونان والبارثيين والسوريين ، والذي كان يفخر بتأثيله : ويعيش حياة بالغة البؤس والشقاء ، ويسكن في مبانٍ متعددة الطوابق تقع في أحياء ثلثة مظلمة ، أقول لقد كان الشعب الروماني يتقبل بلامبالاة ، أو بالأحرى بروح رياضية ، جميع نتائج الفتوحات العسكرية التوسعية ، فانجذرت عائلات نبيلة عريقة النسب إلى الحضيض حيث كانت تعيش في منازل حقيرة يجلبها البؤس ويرتفع في ظلماتها الشقاء ، وذلك لأن أبناء مثل هذه العائلات العريقة لم يستطيعوا أن يمتطوا متن المغانم والكسب ، زد على ذلك انه بينما كانت تلتصب على طريق « إيبان » مدافن الأغنياء الرائعة الجمال ، وهي لا تزال على روعتها حتى اليوم) ، كانت جثث الأموات من أبناء البشر تطرح إلى جانب جثث الحيوانات النافقة ، في قبر واسع مشترك . وبقيت روما تسلك إزاء أمواتها من الفقراء ، هذا المسلك ، حتى جاء الامبراطور اغسطوس فاستصدر أمراً يقضي بدفن جثث الفقراء بدلاً من اطراحها مع النفايات وجثث الحيوانات في حفرة واحدة . كما وأصبحت متنزهاً « ميسينا » الواقعة في أثينا القليلة السكان ، مرتماً لحديثي النعمة من سكان روما ، حيث كانوا يؤمونها ليحملقوا في روائع عهد بركليس ، دون ان يعوها أو يفقهوها لها مغزى ، شأنهم في ذلك شأن السواح من أثرياء الولايات المتحدة الاميركية في عصرنا ، حيث يقف هؤلاء في كنيسة « سستين » يحدقون فيما أبدعه « ميكايلينج » وهم خالو الذهن تماماً من أي مفهوم جمالي . وقد أقدم أثرياء الرومان على نقل كل قطعة فنية يونانية رائعة إلى روما ، أو شرائها بسعر خيالي كما وانهم قاموا ببناء المباني الضخمة التي كانت تلتصب مغرورة جبارة إلى جانب المباني القديمة المتواضعة . في مثل هذه الأمور (ومن واجب المؤرخ ألا يمتدحها أو ينتقدها بل أن ينظر إليها ، من وجهة نظر مرفولوجية) تكمن فكرة مباشرة لكل من تعلم ان يرى بسرعة ووضوح .

وليكن معلوماً ، أنه منذ اللحظة ، سنخضع جميع الخلافات العظمى بين وجهات النظر العالمية في السياسة والفن والعلوم والشعور ، لمبدأ هذه المقابلة Opposition ، ما هي أوجه التعارض بين الطابع السياسي الكلي لمدينتنا اليوم ، وبين مثيله لحضارة الأمس ؟ إنها تتمثل في البلاغة الكلاسيكية بالأمس ، وفي الصحافة الغربية اليوم ، وكلاهما موظفات في خدمة ذلك المجرد Abstract الذي يمثل قوة المدنية - المال - إنها روح المال هي تلك التي تنفذ ، دون أن يشعر بها أحد ، إلى الاشكال التاريخية للوجود البشري ، وكثيراً ما تنفذ هذه الروح إلى داخل الاشكال المذكورة دون أن تدمرها أو تزعجها (فلقد طرأ من التعديلات على شكل الدولة الرومانية منذ عهد سيبويو الأول حتى عهد اغسطوس ، أقل بكثير مما يُخال أو يُظن .

ومع ان الاشكال التاريخية لتلك المرحلة حافظت على وجودها ، غير أن الأحزاب السياسية العظمى فقدت اعتبارها كقوة حاسمة في اتخاذ القرارات إذ أن مثل هذه القوة كانت تكن في موضع آخر غير الأحزاب . فلقد كانت حفنة قليلة من الرؤوس الكبيرة ، بالكاد تتمتع بدوي الشهرة وبريق الأسماء ، هي التي تملئ رغائبها قرارات وقوانين تاركة للخطباء والنواب والصحفيين وأعضاء البرلمانات ، الذين انتخبهم سكان الأقاليم انتخاباً حراً ، كما يزعمون أن يغرروا بالناس قائلين بأنهم يصدرون فيما يأتونه عن مبدأ حق الشعب في تقرير مصيره .

وما هو شأن الفن ؟ او الفلسفة ؟ ان المثل العليا في عصر أفلاطون أو تلك في عصر « كانت » كانت تحظى من الجنس البشري الارقى بالموافقة الجماعية على صحتها ، بينما ان المثل العليا في عهد الهلينية ، أو المثل العليا لعهدنا لا تتمتع إلا باحترام دائرة محدودة تتمثل في ذهن ابن المدينة العظمى Megalopolitan . أما الاشتراكية فشأنها شأن قريبتها (الداروينية Darwinien) وهذا المذهب المتنافي لمذهب غوته منافاة كلية والذي يدور حول إثبات المبدأ

القائل بالصراع من أجل البقاء والانتقاء الطبيعي) وكحال مشكلة الزواج التي أثارها ، « إبسن » وسترندبرغ وشو والوثيقة الارتباط بالداروينية ، وكالميلول الانطباعية للشهوانية الفوضوية وجميع التوق الحديث البارز في التجربة (المرادة) والألم ، اللذين عبر عنها بودلير ، في شعره وفاغنر في موسيقاه ، أقول إن جميع الأمور لا وجود لها في ذهن القروي ، أو بصورة عامة في ذهن الرجل الطبيعي ذي الشعور العالمي ، في أحاسيسه ومنابع رغائبه . فكلما صغر شأن القرية وتقلص حجمها وانخفض عدد سكانها ، تقل أهمية الفرد من سكانها لاشغال نفسه برسوم زيتية أو بالاستماع إلى موسيقى من هذه الأنواع . إن الجنائز والمبارزة والسباق ظواهر الحضارة ، أما الرياضة فهي ظاهرة من ظواهر المدنية ، وهذا هو بالتحديد الفرق الصحيح بين « الستاد » الاغريقي والسرّك الروماني . إن الفن نفسه يصبح رياضة (Sport) (من هنا ينشأ المبدأ : الفن من أجل الفن) طالما يعرض على جمهور بالغ الذكاء عميق الفهم يتألف من الخبراء والمشتريين ، ولا فرق هناك أكانت براعة الفن تتألف من حشد أنعام عقيمة تصدر عن مختلف الآلات الموسيقية ، أم تتبدى مهارته في شعودة غريبة من مزيج الألوان . وهنا تبرز فلسفة واقع جديد ، لا تستثير سوى ابتسامة باهتة على شفّتي المفكر الميتافيزيقي ، ويطل علينا أدب جديد هو ضرورة حياتية لذوق سكان المدن العظمى واعصايتهم ، لكن كلاً من تلك الفلسفة وهذا الأدب غامض بشع في نظر ابن الريف .

« فالشعب » لا يعلق أية أهمية ، على الشعر الاسكندراني أو على الشعر الزيتية المرسومة في العراء .

إن مظهر عصر الانتقال ، أعصرنا كانت أم غيره من العصور السابقة ، مطبوع بسلسلة من المهازل لا تتبدى إلا في لحظات كهذه (عصور الانتقال) فالغضب الذي استثاره « يوربيدوس » وصور « ابولودورس الشورية » في نفوس شعب أثينا ، تؤججه اليوم موسيقى « فاغنر ومانيت » وروايات « إبسن » وفلسفة « نيتشه » في نفوس جماهيرنا من جديد .

إنه لمن السهل علينا أن نفهم الشعب اليوناني دون أن نلقي نظرة على انظمتهم الاقتصادية في مختلف ترابطها وارتباطاتها . بينا اننا لا نستطيع أبداً أن نفهم الشعب الروماني إلا بواسطة دراستنا لتلك الانظمة (الاقتصادية) وهذه الارتباطات .

لقد كانت « كورونيا » ولايزغ « آخر ميداني معركة دارت عليها الحرب من أجل مذهب أو فكرة . ولم يعد بإمكاننا أن نتغاضى ابتداءً من الحروب البونية ، ومن عام ١٨٧٠ ، عن العوامل الاقتصادية المستقرة وراء الاحداث العالمية . ولم يتخذ « النظام العبودي » طابعه الجماعي الواضح ، هذا الطابع الذي يعتبره طلاب التاريخ الطابع المميز للنظام الكلاسيكي في شتى حقوله الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، والذي هبط بالقيمة الباطنية للعمل الحر الذي بقي يسير والعمل العبودي جنباً إلى جنب . أقول لم يتخذ النظام العبودي طابعه المميز حتى اندفع الرومان بواقعتهم الحية على مسرح التاريخ . ولم تكن الشعوب اللاتينية ، بل انما كانت الشعوب الجرمانية في الغرب واميركا هي التي طورت الآلة البخارية إلى صناعة بدلت وجه الأرض .

إن ارتباطات هذه الظاهرات (النقد Money · بالرواقية والاشتراكية أمر صحيح وواقع . فالعالم الكلاسيكي لم يستطع ادراك ما للنقد من أهمية جوهرية قبل عهود القيصرية المسبوقة بعهدي فلامينيوس وخاصة ماريوس واضع حجر الزاوية لنظام النقد ، هذا النظام الذي جرى ارساء قواعده وتطويره على أيدي رجال مغرقين في الواقعية .

لذلك فإننا لا نستطيع أن نفهم قيصر أوروبا بصورة عامة ، قبل فهمنا لهذه الحقيقة (النقد) إن هناك « دون كيشوت » داخل نفس كل يوناني ، وسنشبانزا في باطن كل روماني ؛ ولهذين العاملين كامل السيطرة وواسع النفوذ .

كانت السيطرة الرومانية على العالم تشكل في حد ذاتها ظاهرة سلبية ، فلم تكن هذه السيطرة وليدة فضلة من حيوية لم تحب في الرومان ، (فالرومان قد استنزفوا آخر طاقات حيويتهم منذ عهد زاما) بل إنما جاءت نتيجة لعجز الشعوب الأخرى عن المقاومة والدفاع . فالشيء المؤكد ان الرومان لم يفتتحو العالم ، بل إنما وضعوا أيديهم على غذائهم واسلاب كانت في متناول يد كل راغب . فلم تسلك الامبراطورية الرومانية طريقها إلى التجسد والوجود نتيجة لضرورات عسكرية أو جهود مالية كذلك التي طبعت الحروب البونية بطابعها ، بل إنما مارست وجودها لأن الشرق القديم كان قد تنازل عن جميع حقوقه في تقرير مصيره .

ويجب ألاّ نخدعنا مظاهر بعض انتصارات عسكرية رائدة قليلة ، فلو كولوس و « بومباي » استطاعا بحفنة من الألوية الرومانية الرديئة القيادة والتدريب ، أن يفتتحا ممالك واسعة ويخضعوا أقاليم شاسعة ووقوع مثل هذه الطاهرة أمر غير معقول في فترة كالفترة التي نشبت خلالها معركة « إيسوس » .

فالخطر المجوسي الفارسي ، وهو خطر فيه من الدماء ما يكفي بالنسبة إلى نظام ذي قوة مادية لم تمتحن ، لم يكن ليشغل بال قاهري هنيئال من قريب أو بعيد . والحق ان الرومان عقب معركة « زاما » لم يعودوا قادرين مرة أخرى على شن حرب على دولة عسكرية عظمى ، فحروبهم الكلاسيكية تتمثل في تلك الحروب التي خاضوا غمارها ضد « السمنيت » و « بيروس » و « قرطاجة » ؛ أما ساعتهم العظمى فقد أزلت في معركة « كانا »

ليس باستطاعة أي شعب أو أمة ، أن تحافظ على موقفها البطولي لمدة

قرون وقررون لا نهاية لها . لقد عرفت الأمة الألمانية البروسية في حياتها ثلاث لحظات جليلة القدر رائعة (١٨١٣ - ١٨٧٠ - ١٩١٤) وهذه اللحظات أضخم عدداً من اللحظات التي عرفتتها أمم أخرى .

إنني أقرر هنا ، أن الاستعمار الذي كان الأساس الذي ارتكزت إليه الامبراطوريات ، بين مصرية ورومانية وصينية وهندية ، (وقامت على أشلاء الضحايا وإذلال الجماهير التي اعتبرت نفايات مواد تاريخ عظيم) أقول إن الاستعمار هو الرمز المميز لاحتضار المدنية (الغربية) وموتها . زد على ذلك أن الاستعمار هو المدنية الأصلية غير المزيفة . في هذا الشكل الظاهري (الاستعمار) قد بت الآن بمصير الغرب ، بتأ لا عودة عنه أو تعديل .

إن حيوية الانسان الحضاري تتجه في مجراها إلى الباطن ، بينما تتجه حيوية الانسان المدني إلى الخارج ؛ وبهذا فإنني أرى في سيسيل رودز الرجل الأول لعصر جديد ، فهو من وجهة النظر السياسية مثال صادق لمستقبل الغرب « التيتوني » Teutonic وخاصة الألماني ، البعيد المدى والجال . وما قوله : « إن التوسع هو كل شيء » إلا ترديد للتأكيد النابليوني للنزعة الباطنية في كل حضارة بلغت أعلى مراحل النضوج ، أكانت هذه الحضارة رومانية أم عربية أم صينية الخ ... فليست المسألة مسألة اختيار ، وليست الارادة الواعية للفرد ، أو حتى لطبقات اجتماعية بكاملها أو حتى لشعوب ، هي التي تبت وتقرر ، فالنزعة إلى التوسع هي بمثابة القضاء والقدر ، ومفعولها أشبه ما يكون بمفعول سحر خارق يطبق بقبضته على جماهير الجنس البشري المتأخر زمناً من سكان المدن العالمية ، ويسخرها لخدمته ، أمختارة كانت أم مرغمة ، واعية أم غير واعية .

إن الحياة عملية من إمكانيات مؤثرة ، وبالنسبة لرجل العقل لا يوجد غير إمكانيات واسعة فقط . فالاشتراكية التي لا تزال في منتصف الطريق إلى الاكتمال ، والتي تحارب اليوم ضد التوسع والاستعمار ، ستصبح في أحد الأيام الداعية الأولى للتوسع ، وستندفع على سبيله بكل ما للقدر من قوة وجبروت .

فهنا يُعالج شكل اللغة السياسية بوصفه أداة تعبير ذهني مباشر لنوع معين من البشرية ، مشكلة ميتافيزيقية عميقة الغور ، تمثل حقيقة تتأكد في القبول بصحة مبدأ السببية قبولاً غير محدود أو مشروط ، وأعني بهذه الحقيقة القول بأن الروح هي تنمة لامتدادها .

وعندما بدأت مجموعة من الدول الصينية تتجه خلال الفترة الواقعة بين عامي ٤٨٠ - ٣٢٠ قبل المسيح ، نحو الاستعمار أصبحت مناهضة مبدأ الاستعمار ، هذا المبدأ الذي مارسه « ليان-هينغ » في الدولة « الرومانية » « تسن » ووطد قواعده النظرية الفيلسوف « دشانج يي » اقول أصبحت مناهضة مبدأ الاستعمار بالدعوة إلى إقامة عصبة أمم كالتي نادى بها « هو-تسونج » الذي استمد معظم مبادئه من « وانغ هي » المستريب العميق ، والخير برجال تلك الفترة واحتمالاتها ، أمراً عقياً غير مثمر ، وأخيراً كُتب « ليان - هينغ » لا « هوستونغ » أن يسبح في التيار الطبيعي للمدينة التوسعية .

علينا أن نرى في سيسيل رودز بشيراً لنشوء طراز غربي من القياصرة الذين قدر لهم أن يروا النور فيما بعد . ويقف سيسيل رودز في منتصف الطريق الممتد بين نابليون إلى « رجل القوة » Force man ، لذلك فإن رودز أشبه ما يكون بـ « فلامينيوس » الذي دفع بالرومان ابتداء من عام ٢٣٢ ق.م. إلى إخضاع الصقالبة من الغول ، فكان أول روماني ينهج سياسة تركز إلى مبدأ التوسع والاستعمار ، وبهذا يقف « فلاميليوس » في منتصف الطريق الممتد من الاسكندر حتى قيصر . وأقرر حصراً أن فلامينيوس كان رجلاً عادياً ، بسبب أن قوته الحقيقية كانت من ذاك النوع الذي لا يتسلح بالوطنية الرسمية) لكنه كان ذا نفوذ واسع في الدولة ؛ وفي مرحلة أخذت خلالها فكرة الدولة تخضع شيئاً فشيئاً لضغوط العوامل الاقتصادية أما سياسته إزاء روما فكانت تمثل الطراز الأول لمناهضة القيصرية ، فبفلامينيوس انتهى مفعول مبدأ « خدمة الدولة » وحل محله مذهب إرادة القوة والتطلع إلى

السلطة ، هذا المذهب الذي تجاهل جميع التقاليد ولم يعترف بغير القوى نازعاً وحافزاً .

ومع أن الاسكندر ونابليون كانا يقفان على عتبة المدنية وينشقان هواءها البارد النقي ، لكنهما كانا ذوي مزاجين رومانتيكيين ، فكان الاسكندر يرى نفسه آشيل بينما كان نابليون لا يرتوي من قراءة « فيرتير » ^(١) أما قيصر فكان نقيضاً لهما ، إذ كان رجلاً موهوباً عميق الإدراك ، واقعياً عملياً .

وحق في نظر رودز ، لا يعني النجاح السياسي سوى النجاح المالي والنجاح في التوسع بضم المستعمرات . وكان « رودز » يعي نزعة الرومانية وعياً كاملاً ، مع أن المدنية الغربية لم تكن قد استكملت مقوماتها إلى هذا الحد من القوة والصفاء .

ولم يكن باستطاعة أي شيء غير الخرائط الجغرافية ، ان ينقل رودز إلى غيبوبة شعرية يخلق في أجوائها على أجنحة المتعة والخيال فهذه الشخصية الفذة التي أرسل بها إلى افريقيا مجردة من كل وسيلة وسبب استطاعت أن تجمع ثروة عريضة جبارة في ضخامتها وان توظف هذه الثروة في خدمة الاهداف السياسية؛ فمخططه لمد خط حديدي عبر القارة الأفريقية يبدأ بالاسكندرية وينتهي بمدينة « الكاب » ؛ ومخطته لإنشاء امبراطورية افريقيا الجنوبية ، وسيطرته الذهنية البالغة الأثر على نفوس ملوك التعدين الصلبة كالحديد واخضاعهم وثوراتهم لمخططه وعاصمته « بولاوايو » التي خططها لتصبح مقراً ملكياً لرجل دولة قدير على كل شيء ، ومع هذا لا يرتبط بالدولة برابط معين ، وحروبه ، وصفقاته الدبلوماسية ، ومخطته للطرق العامة ، ونقابات ، وجيوشه ومفهومه لرسالة « رجل العقل » في المدنية ، جميع هذه الأمور الجليلة تمثل فاتحة مستقبل ينتظرنا ، مستقبل سيكون الخاتمة المحتومة لتاريخ الجنس البشري في أوروبا الغربية . إن الذي لا يدرك أن هذه النتيجة ، التي أوردتها آنفاً ، أمر

(١) الام فيرتير رواية كتبها غوته

محتوم لا مفرّ منه ، وعلينا أن نختار بين قبولنا بها وبين قبولنا باللاشيء ،
بين تمسكنا بهذا المصير وبين يأسنا من المستقبل ومن الحياة نفسها ، إن الذي
لا يشعر بأن هناك جلالاً وعظمة في تحقق العقول الجبارة واكتمالها ، وفي حيوية
طبائع قاسية صلبة كال معدن وانضباطها ، وفي معارك جليدية مجردة ، إن
الذي يركبه شيطان الافتتان بمثالية الريف فيريد ان يمسك بوسائل حياة العصور
الماضية وأسبابها ، عليه ان يطرح كل رغبة في فهم التاريخ ، وفي الحياة
خلال التاريخ أو في صنع التاريخ .

وبعد هذا ... لا تبدو لنا الامبراطورية الرومانية من خلال هذا المنظار
كظاهرة منعزلة ، بل إنما تبدو نتيجة طبيعية لروحية المدينة العظمى الصارمة
الحية المتسلطة الواقعية ، وكخاصة لوضع نهائي غير قابل للتعديل أو التحوير ،
وضع طرأ مراراً وتكراراً ، مع أنه لم يُتَعرف عليه ، كما جرى التعرف
عليه في هذه اللحظة .

اذن ؛ فليكن معلوماً بعد الآن ان سر شكل التاريخ لا يمكن على السطح
(سطح الشكل) وأننا لا نستطيع ادراك كنهه بوسائل المشابهة المخادعة ،
لكن هذه المشابهة هي في باطنها بعيدة عن الصواب ، كالمشابهة بين شارلمان
وهارون الرشيد ، وبين الاسكندر وقيصر ، وبين حروب الألمان ضد روما
ومذابح المغول في اوربا الغربية ، أو ظاهرة أخرى عديمة الشبه تماماً من حيث المظهر
لكنها لا تقل شأنًا عن تلك ، كالمشابهة بين « تراجان » ورمسيس الثاني وبين
« البوربون » و « دوموش الأتيكي » وبين محمد وفيتاغورس .

وهكذا فنحن اذا ما نظرنا إلى القرنين التاسع عشر والعشرين بوصفهما
أعلى نقطة في خط مستقيم صاعد من خطوط التاريخ ، نرّ أن هذين القرنين
يشكلان في الواقع ، مرحلة من مراحل الحياة ، مرحلة ملحوظة في كل حضارة
بلغت آخر مراتب النضوج ، مرحلة من الحياة لا يطعمها الاشتراكيون أو
الانطباعيون ، أو الخطوط الحديدية الكهربائية ، أو الطوربيد ، أو المعادلات
التفاضلية بطابعها (لأن هذه هي مجرد أجزاء أساسية من الزمن) بل إنما

طابعها روحية متمدنة لا تملك ما ذكرت فقط من إمكانات بل تملك أيضاً إمكانات مبدعة أخرى .

ولما كان عصرنا يمثل مظهراً انتقالياً يحدث بالتأكيد نتيجة لأوضاع خاصة ، لذلك فإن هناك أوضاعاً محددة تحديداً كاملاً (كالأوضاع التي طرأت أكثر من مرة فيما مضى من تاريخ) وهذه الأوضاع أكثر تأخراً في زمنها من وضع أوروبا الغربية الحالي ؛ ولذلك فإن مستقبل الغرب ليس اتجاهها صاعداً متتابعاً أبدياً غير محدود نحو مثلنا العليا ، بل إنما هو ظاهرة واحدة من ظواهر التاريخ ، ظاهرة محدودة من حيث الشكل والديمومة تحديداً صارماً ، وهي تغطي عدداً قليلاً من القرون ، وباستطاعتنا أن نراها وأن نستنبط بالضرورة الجواب عليها من السوابق المتوفرة لدينا .

-- ١٤ --

عندما نبلغ هذا المستوى السامي من التأمل والبحران ، يصبح كل أمر آخر هيناً ليّناً ، وباستطاعة المرء أن يستند إلى هذه الفكرة ، وبمقدوره أيضاً أن يحل دون ما عناء أو جهد جميع تلك المشاكل المتفرقة من دينية وتاريخ فن وعلم منطق وأخلاقية وسياسية واقتصادية ، هذه المشاكل التي أشغل بها ذاته الفكر الحديث بصورة عاطفية عقيمة ولمدة عقود وتنفود من السنين .

وهذه الفكرة تنتمي إلى تلك الحقائق التي يتوجب علينا أن نعبر عنها فقط بنقاء ووضوح كي تصبح فوق النقاش والجدل ، فهي تشكل ضرورة جوهرية من ضرورات الحضارات الغربية وشعورها العالمي ، وهي أيضاً القدرة على تغيير النظرة العالمية Outlook لكل من يدرك كنهها إدراكاً عميقاً كاملاً ويجعلها جزءاً خاصاً به . وهي تعمق ، على صورة جبارة ، صورة

العالم ، الطبيعية والضرورية بالنسبة اليها نحن الذين دَرَبنا على أن نعتبر التطور التاريخي العالمي وحدة جوهرية ، وتمكننا ، إذا ما انطلقنا منها في الحاضر ملتفتين إلى الوراء ، من أن نرى الخطوط العريضة للمستقبل ، وهذا ، والحق ، امتياز لحساب حالم كان في الواقع ، وأكرر قولي ثانية ، البديل «الكوبيرنيكي» (نسبة لكوبيرنيكوس) للنظرة البطلمية (نسبة لبطليموس) في التاريخ ، وهي تُوسّع آفاق فكرنا سعة لا تحد أو تقاس .

لقد كان كل واحد حتى اليوم حراً طليقاً في تحديد ما يأمله من المستقبل . وعندما تنعدم الحقائق تسيطر العواطف ، ولكن منذ الآن سيصبح الشغل الشاغل لكل فرد أن يعرف ماذا قد يحدث ، وأن يدرك نتيجة لذلك ماذا سيحدث بالضرورة غير القابل مصيرها للتعديل أو التبديل أو التأثير بالمثل العليا الشخصية أو الآمال والرغائب الفردية . ونحن عندما نستعمل الكلمة الخطرة ، الحرية ، فإننا لن نعني بها الحرية في أن نقوم بهذا الأمر أو ذاك ، بل إنما نعني الحرية في عمل ما هو ضروري أو عمل لا شيء . إن الشعور القائل بأن هذا الأمر « هو كما يجب أن يكون » الطابع المميز لأنسان الواقع ، ولا يبدل الرثاء أو ملامته من حاله شيئاً ، فالموت يخص الولادة ، والسن الشباب ، والحياة لها بصورة عامة ، شكلها المحدد . والحاضر هو زمن متمدن وليس بالزمن الحضاري بالتأكيد ، ولهذا فإن عدداً كبيراً من قدرات الحياة تسقط لتصبح مستحيلة . وهذا الواقع قد يستثير في داخلنا الأسى والنواح ، وهو ، في الواقع ، يقرّع اجفان الفلسفة والشعر التشاؤمين ويستدر من مآقيهما الدموع ، لكن ليس بمقدورنا له تبديل أو تغيير . ولا يجوز أبداً ، (والآن خاصة لا يجوز) لنا أن نتحدى التجربة التاريخية النقية الصافية ، وإن نترقب أن ينمو هذا الشيء أو أن يزدهر ذاك ، بمجرد أننا نرغب في ذلك . . وسيناهض البعض هذه النظرية التي أوردتها آنفاً والتي تحدد الخطوط الخارجية لسياق التاريخ تحديداً واضحاً ؛ وسيقولون إن هذه النظرية تقضي على جميع الآمال العراض ، وهذا الأمر هو بالغ الضرر بالجميع .

وخطر على الكثيرين ، وذلك حالما تخرج هذه النظرية من الحقل النظري
تصبح مخططاً عملياً للحياة تقوم على تنفيذ جماعة من الرجال الذين «يَقُولُونَ»
المستقبل ويحددون شكله .

لكنني ، أنا شخصياً ، لا أرى رأيهم ، فنحن بوصفنا أناساً متمدينين ، لا
شعوباً غوطية أو « روكوكية » علينا أن نتعامل والحقائق الجليدية للحياة
القادمة ، ونحن لن نجد مثيلاً لهذه الحقائق في اثينا « البركليسية » بل إنما نجد
مثيلاً لها في روما « القيصرية » . فلم يعد بمقدور الشعوب الغربية إبداع روائع
اللوحات الزيتية أو إبداع الموسيقى ، على ذلك ان الشعوب الغربية قد
استنزفت إمكاناتها الهندسية خلال هذه القرون من السنين ، وكل ما تبقى لها
من إمكانات هي إمكانات امتداد وتوسع .

ومع هذا فإنني لا أرى فيما أوردته أي تثبيط لعزائم جيل واع بارز
الشخصية يفيض آمالاً غير محدودة في ان يكتشف قبل فوات الأوان أن
بعض آماله ستنتهي إلى إحلام غير قابلة للتجسد والتحقق . وإذا ما كانت
تلك الآمال ، التي كتبت لها الحية ، هي أعز الآمال واغلاها ، فملى الشخص
الجدير بقيمة ما أن لا يرتعب أو يفزع .

إنني أعرف أن هذه الحقيقة تشكل مأساة دامية لبعض الأفراد الذين
سيطرت عليهم ، خلال سني حياتهم الحاسمة ، القناعة بان المتقدمين لم يتركوا
لهم شيئاً في ميادين الهندسة والتصوير والدراما .

وماذا بهم اذا ما قدّر لهم أن يتداعوا تحت وطأة هذه القناعة ؟! فلقد
عودنا أنفسنا ، منذ الآن ، على عدم قبول أية حدود نهائية ، مهما كان نوعها
في هذا المضمار ، وأخذنا على أنفسنا أن نؤمن بان لكل مرحلة مهمتها الخاصة
في كل حقل من حقول الحياة .

ولهذا اوجدت المهام بهذه الوسيلة او تلك ، أما اهميتها فتقرر عقب
انقضاء المرحلة التي استلزمت تلك المهام ، ولا يهم أبداً إحياء تقريرها ليبر ايمان

الفنان أو ينفيه ، أو ليقر بضرورة ما أنجزه في حياته أو ينكرها . وعقب ما اوردت لا يستطيع أحد سوى الرومنتيكي أن يخرج على هذه القاعدة ؛ وهذه الكبرياء ليست بالكبرياء الرومانية ، فإذا سيكون موقفنا من رجل يقف أمام منجم أستنزف ما في باطنه ؟ هل نقول إن الغد سيكشف له عن عروق جديدة في المنجم (وهذا القول كاذب من اساسه تصنعتة اللحظة الآنية) ، ؟ أم هل نرشده إلى أرض بكر تقع بالقرب منه ؟ وهذا الدرس كما اعتقد ، عميم الفوائد بالنسبة إلى الأجيال القادمة ، كي تدرك ما هو داخل في حيز الامكان (وهو لذلك ضروري) وما هو خارج نطاق الامكانيات الباطنية لزمها . والحق انه قد جرى حتى الآن تبديد مجموعات لا تصدق من الطاقات الفكرية على الجري في اتجاهات خاطئة .

ومهما كان للفرد الغربي من فكر وحسّ تاريخيين ، فإنه يمر اليوم بمرحلة من مراحل حياتية يقف فيها موقف غير الواثق من اتجاه خاطيء ، فهو يتحسس ويتلمس طريقه ، وإذا ما صادفه سوء الحظ في بيئته ، فإنه سيضل طريقه . ولكن الآن واخيراً وبفضل انجازات قرون طويلة أصبح باستطاعته أن يدرك طابع حياته الخاصة بالنسبة الى ارتباطاتها بالمنهاج الحضاري العام وان يمتحن قواه وأهدافه . إن كل ما أطمح اليه وآمل به هو ان ينحرف هذا الكتاب بافراد الجيل الجديد إلى تكريس أنفسهم للتقنية بدلاً من تكريس مواهبهم للشعر الغنائي ، وان يتعهدوا لون الموجة بدلاً من فرشاة الألوان ، وأن يهتموا بالسياسة بدلاً من اهتمامهم بفلسفة المعرفة والمنطق Epistemology وهذا هو أفضل عمل يستطيعون إتيانه .

- ١٥ -

يبقى علينا أن ندرس علاقة مورفولوجيا التاريخ العالمي بالفلسفة ؛ فجميع المؤلفات التاريخية الأصلية هي في ذاتها فلسفة ، إلا إذا كانت مثل المؤلفات المناهضة للاجتهد . لكن يتوجب علينا أن ندرك أن جميع أعمال الفيلسوف

المنهاجي عرضة لخطأ خطير دائم وذلك إذا ما زعم مثل هذا الفيلسوف بخلود صحة النتائج التي وصل إليها .

فهو بعمله هذا يتجاهل أن كل فكرة تعيش داخل عالمها التاريخي ، وأن مصيرها نتيجة لذلك مرتبط بمصير الأخلاقية العام Morality زد على ذلك أنه يفترض أن الفكر الأرقى يملك موضوعية خالدة غير قابلة للتعديل أو التبديل ، وأن جميع القضايا العظمى لجميع المراحل التاريخية متطابقة ، وأن النتائج التي وصل إليها تستطيع أن تقدم له ، في النهاية ، الأجوبة الفريدة في نوعها على الاسئلة التي يطرحها التاريخ عليه . لكن السؤال والجواب هما هنا في الواقع شيء واحد ، وأن الاسئلة العظمى تصبح عظمى ، بسبب الحقيقة البديهية القائلة بأن الاجوبة الواضحة على الاسئلة العظمى هي ملجأ العاطفة في طلباتها إلى درجة تصبح كرموز الحياة التي هي وحدها ذات قيمة وأهمية . فالحقائق الخالدة معدومة الوجود هناك ، وكل فلسفة هي تعبير عن ذاتية زمنها فقط ، ولا يوجد أبداً عصران يمتلكان المقاصد الفلسفية ذاتها ، (وذلك إذا ما فهمنا بالفلسفة ، الفلسفة الأصيلة ، لا التفاهات التي تعالج مراتب الحس والأحكام على الاشكال وما شابهها) . وأن الخلاف لا يدور حول عقائد فانية وأخرى خالدة غير فانية ، بل إنما يدور حول عقائد تعيش زمنها الخاص بها وأخرى لم تمرّ أبداً نور الحياة وأنوار الوجود . إن خلود الأفكار الصائرة وهم باطل ، فالجوهرى فيها هو نوع الرجل الذي يأتي ليعبر عنها . وكلما ازداد الانسان عظمة ، ازدادت الفلسفة صحة وحقاً ، وزودت بالحقيقة الباطنية القائلة بأن عملاً عظيماً يتجاوز كل دليل على عناصرها المتعددة أو حتى على ائتلاف كل عنصر منها والعنصر الآخر . وقد تمتص الفلسفة في اسمى مراتبها كامل محتوى حقبة تاريخية ، وتحقق هذا المحتوى في داخلها ثم تجسده في شكل شخصية عظيمة وبعدئذٍ تناوله إلى غيرها لينطوره أكثر فأكثر . ولا أهمية هنا للزي العلمي ، (أو الطابع المعرفي) الذي ترتديه الفلسفة . وليس هناك شيء أسهل من أن نضع منهاجاً يفتقر الأفكار ويجعل من الأفكار الرديئة جيداً ،

ويجعل من فكرة جيدة ذات قيمة قليلة عندما يصرح بها أحد الوقورين الأغبياء . فيجب أن تترك الفكرة للحياة وحدها كي تقرر أهميتها . لذلك أعتقد أن قيمة المفكر تتمحور بامتحان بصيرته لمعرفة قدرتها على استيعاب حقائق عصره الخاص . وهذه هي وسيلتنا الوحيدة لمعرفة ما إذا كان مثل هذا المفكر مجرد مهندس ذكي للمناهج والمبادئ المحددة بتعاريف وقواعد وتحليل ، أم أنه الروح الصادقة لعصره والمعبرة عن نفسها بالإنجازات وبديته ووجدانه . فالفيلسوف الذي لا يستطيع أن يفهم الواقع ويسيطر عليه لن يصبح أبداً فيلسوفاً من الدرجة الأولى .

لقد كان معظم الفلاسفة ، ما قبل سقراط ، تجاراً وسياسيين . وكادت رغبة أفلاطون في وضع أفكاره السياسية موضع التطبيق في سيراكوس تكلفه حياته ، وهو نفس أفلاطون الذي اكتشف ووضع سلسلة القواعد الهندسية التي اتخذ منها « أقليدس » حجر الزاوية للمنهج الرياضي الكلاسيكي .

كما وان باسكال (الذي لقبه نيتشه بالمسيحي المحطم) وديكارت وليبنتز كانوا رواد الرياضيين والاختصاصيين في عصرهم . وكان معظم فلاسفة الصين ما قبل سقراط ابتداء « بكونشي » (٦٧٠ ق.م) وانتهاء « بكونفوشيوس » (٥٥٠-٤٧٨ ق.م) رجال دولة وحكام ومشرعين كفيثاغورس وبارميندس وهوبس وليبنتز . وقد رافق ظهور لاوتسي ، هذا الفيلسوف المناهض لمبدأ سلطة الدولة ومبدأ السياسات العليا ، والمتحمس لإنشاء مجتمعات صغيرة من البشر تعيش آمنة لا تهتم بالعالم وأموره ؛ أقول رافق ظهوره ، ظهور طلائع من المحاضرين وطلاب الفلسفة . لكن لاوتسي كان في عصره يمثل الصين القديمة ، وكان شاذاً في وسط مجموعة من الفلاسفة الذين كانوا يرون أن علم المنطق يعني معرفة العلاقات الهامة للحياة العملية . وبهذا يصبح ، على ما أعتقد ، جميع فلاسفة العصر اللاحق ، موضوعاً لنقد شديد خطير .

فليس لهم أي موقف حقيقي من الحياة العملية ، ولم يحاول أي منهم أن يتدخل بصورة فعالة في السياسة العليا أو في تطور التقنية الحديثة ، أو في وسائل المواصلات ، أو في القضايا الاقتصادية ، أو في أي مجال عملي آخر ،

فيفرض نهجاً أو فكرة لما يناله أي واحد من وسائل المواصلات ، أو في القضايا الاقتصادية ، أو في أي مجال عملي آخر ، يفرض نهجاً أو فكرة ما . ولم يبلغ أي واحد من هؤلاء الفلاسفة الجدد ما بلغه « كانت » في ميادين الرياضيات والفيزياء وفن الحكم .

فلنلقِ بنظرة إلى الوراء ! لقد شغل كونفوشيوس منصب الوزارة عدة مرات ، وكان فيثاغورس المنظم لحركة سياسية هامة شبيهة بالحركة الكروموويليه (نسبة لكروموويل) هذه الحركة التي لا يزال الباحثون الكلاسيكيون يبخسون قيمتها . وغوته بالإضافة إلى كونه وزيراً تنفيذياً (ويا للأسف كانت مجالات نشاطاته ضيقة ومحدودة) كان يولي قناتي السويس وبناما وأثرهما على الاقتصاد العالمي بالغ اهتمامه ، بالإضافة إلى أنه كان يشغل نفسه ، المرة تلو الأخرى بالمشاكل الاقتصادية للحياة الأميركية وردود أفعال هذه المشاكل في العالم القديم ، ويبحث في فجر الصناعة الآتية . وكان هوبس أحد واضعي المخطط لكسب جنوبي أميركا لم يتجاوز ، حين وضعه موضع التنفيذ ، احتلال جامايكا ؛ لكنه مع هذا كان هوبس أحد أولئك الذين كان لهم شرف تأسيس الامبراطورية البريطانية الاستعمارية . أما ليننتز ، وهو دون ريب أضخم العقول الفلسفية الغربية واقواها ، ومؤسس الحساب التفاضلي ، فإنه قد أسهم في وضع مخططات سياسية رئيسية ، وكان أحد هذه المخططات التي أسهم فيها ليننتز يرمي إلى تحويل أنظار لويس الرابع عشر إلى مصر وجعلها عاملاً هاماً من عوامل السياسة الفرنسية بغية تخفيف الضغط الفرنسي على ألمانيا . وكانت الأفكار التي تضمنتها المذكرة التي رفعها إلى الملك العظيم (لويس الرابع عشر - ١٦٧٢) متقدمة على عصرها ، بحيث بقيت مهمة حتى جاء نابليون واعتمدها دستوراً لمغامراته في الشرق .

وحتى في ذلك الوقت المبكر ، وضع ليننتز المبدأ الذي تبناه نابليون وادرك كنهه عقب معركة « فاغرام » ، هذا المبدأ القائل بأن احتلال الرين وبلجيكا لن يُحسِّن من مركز فرنسا تحسیناً مستمراً دائماً ، وإن

عنى السويس سيصبح ، في احد الأيام ، المفتاح للسيطرة على العالم . ولا ريب أن لويس الرابع عشر كان عاجزاً عن فهم المغزى العميق لهذه المبادئ السياسية والاستراتيجية التي وضعها الفيلسوف لينتز .

ونحن اذا ما حولنا انظارنا عن هذا الطراز من الرجال ، إلى « الفلاسفة » المعاصرين تتابنا صدمة من الاشمئزاز والخجل . فيالهم من شخصيات فقيرة عقيمة ، ويا لتفاهة نظراتهم السياسية والواقعية ! ولا أدري ما الذي يستثير داخلنا الشفقة عليهم والراءء لحالهم ، إذا ما خطر لنا مجرد خاطر يطالبنا بالتوجه إليهم ليحربوا رفعتهم الفكرية في الحكم والدبلوماسية والتنظيم الواسع أو في ادارة شتى المشروعات الكبرى من استعمارية أو تجارية أو شركة موصلات ؟ وهذا القصور لا يدل على أنهم حائزون على الباطنية بل إنما يدل على أنهم عديمو القيمة والوزن . إنني اتطلع حولي عبثاً علني أجد « فيلسوفاً » معاصراً اكتسب صيتاً وشهرة نتيجة لدراسة عميقة بعيدة النظر أجراها لمشكلة من مشاكل يومنا ، فلا أحد أمامي سوى آراء ضيقة الأفق لا تختلف عن غيرها من الآراء .

والحق انني كلما تناولت كتاباً جديداً أسأل نفسي عما اذا كان لمؤلف الكتاب نظرة خاصة به يرى من خلالها الوقائع السياسية العالمية أو مشاكل المدن العالمية أو الرأسمالية أو مستقبل الدولة أو علاقة التقنية بالمدنية ، أو روسيا ، أو العلوم ، . لا شك أن « غوته » كان سيدرك كل هذه الأمور ، وكان سيعالجها جذلان فرحاً .

ولكن لا يوجد في يومنا هذا فيلسوف واحد على قيد الحياة ، قادر على القيام بعلاج مثل هذه الامور ودراستها ، ومن البدهي أن هذا الشعور بالوقائع ليس هو الشيء ذاته الذي يمثله محتوى الفلسفة ، لكنه ، وكرر قولي ثانية ، هو عارض الضرورة الباطنية للفلسفة ، إنه لإخصابها وأهميتها الرمزية .

ويتوجب علينا أن لا نسمح لانفسنا بالضرب في متاهات الوهم فيما يتعلق بتقدير خطورة هذه النتيجة السلبية . لقد أمسى فقداننا لرؤية الأهمية القصوى

للفلسفة الجدية أمراً من الأمور الملموسة. إننا ننزع الفلسفة بالوعظ وبالتحريض وبتأليف الروايات وبالثرثرات التي تدور في قاعات المحاضرات . لقد هبطنا من المرتفع الذي يطل منه العصفور على العالم الى مستوى الضفدع ، وأصبحت امكانية نشوء فلسفة حقيقية في يومنا هذا او في غدنا موضع شك وتساؤل .

لقد كان من الافضل لهؤلاء ان يمتنعوا الاستعمار أو الهندسة أو أية مهنة حقيقية أصيلة أخرى بدلاً من أن يجتروا مواضيع أكل الدهر عليها وشرب ، تحت شعار « الموجة الجديدة للفكر الفلسفي » المزعوم . وانه لأفضل ألف مرة لنا أن يقدم أحد هؤلاء على اختراع محرك طائرة بدلاً من أن يعرض علينا نظرية جديدة للترابط الحسي لا يحتاج اليها العالم ولا يريدتها .

والحق انها لانجازات هزيلة لحياة فقيرة ، أن يقوم المرء بتكرار ما قاله المئات من الاسلاف بتعابير جديدة واصطلاحات مستجدة عن الإرادة أو عن مبدأ توازي علاقات العقل بفعالية الجسد . وقد يكون مثل هذا العمل حرفة أو مهنة ، لكنه بالتأكيد ليس فلسفة . فالمذهب الذي لا يهاجم حياة حقبة ويؤثر في أعماق اعماقها ليس بمذهب ومن الافضل ألا يُدرس أو يُستعرض . وما كان ممكناً بالأمس هو على الأقل ليس بالأمر الذي لا يُستغنى عنه اليوم . فتمحيص أعماق القواعد الرياضية والفيزيائية يبعث في قلبي السرور والفرح ، بينما أي من علماء الجمالية والنفس مجرد متسكعين عامهين . وإنني لافضل العقل المولد لطرز جديدة من البواخر السريعة ، أو هيكل فولاذي أو مخرطة دقيقة أو زقنة وجمال عمليات بصرية وكيميائية ، على جميع «مسروقات الفن » والهندسة والمهارة التي نشهدها اليوم . وأفضل عقد بناء روماني على جميع ما للرومان من تماثيل وهياكل .

إنني أحب « الكلوسيوم » وقنطرة « بلاتين » الجبارة لأنهما يمثلان اليوم لي في ضخامتهما الغبراء وبنائهما الآجري روما الحقيقية ويعرضان علي حس مهندسيهما العظماء الواقعي ، لكنني لا أبالي أبداً احافظ الناس على الآثار المرمية المغرورة للقياصرة وما لهم من تماثيل وأفاريز وعوارض متشابكة أم لم

يحافظوا ؟ ! واذا ما القينا بلمحة على بعض مباني « فورا » الامبراطورية ، نجد هذه المباني صورة طبق الاصل عن معرض دولي حديث ، فهي تبدو فضولية ضخمة فارغة ، متبججة في بنائها واتساعها ، وغريبة تماماً عن اليونان « البركليسية » غرابتها عن فن الديكور من طراز « ريكوكو » . لكنها متوازية تماماً والتجديد في الفن المصري المتبدي في الآثار المصرية من عهد رمسيس الثاني (١٣٠٠ ق.م) والموجودة حالياً في الأقصر والكرنك ؟

ولم يكن الروماني الأصل ليحتقر التمثيل « الغريكولوسي » دون ما غاية وخاصة ذاك الطراز من الفنانين والفلاسفة الذين كانوا يعيشون على تربة المدنية الرومانية . فلقد أخبره حسه الغريزي بحقائق الحياة . أن عهد الفن والفلسفة قد انقضى وتصرم ، وانهما قد استنزفا كل عصارتهما واصبحا لا طائل تحتها او فائدة لهما . ولقد كان اشتراع قانون روماني أهم من جميع مدارس الفلاسفة الغيبية وقصائد الشعر الغنائي معاً . وإنني انا شخصياً أرى ان المخترع او الدبلوماسي أو المالي لأعمق فلسفة من أولئك الذين يمارسون مهنة علم النفس التجريبي . وهذه الحالة تكرر ذاتها بانتظام في مستوى تاريخي معين .

ولا شك أن العقل الروماني الحاذق اللامع ، هذا العقل الذي اذا ما توفرت له الفرصة يقوم بقيادة الجيوش وتنظيم المقاطعات وبناء المدن وشق الطرق ، أقول لا شك ان مثل هذا العقل كان سيرى من السخف والغباء ان يحاول « تفريخ » فلسفة جديدة متباينة والمدارس الفلسفية ما بعد افلاطون ، هذه المدارس التي شهدتها كل من أثينا ورودوس . ولكن ، ونتيجة لماوردت ، لم يقم احد بمثل هذا العمل الذي لم يكن لينسجم وروح العصر ؛ لذلك فإنه لم يجتذب إليه سوى عقول من الدرجة الثالثة ، عقول من ذاك النوع الذي لن يتقدم عن روح الزمن الذي تصرّم ما قبل الأمس . وانه والحق لقضية خطيرة ما إذا كنا قد بلغنا . هذه المرحلة ام لم نبلغها بعد .

إن قرننا ذا فاعلية مجردة مترامية الاطراف ، ينبذ انتاجاً فنياً وغيبياً ضخماً (ولنقل بصراحة قرن لا ديني يتفق تماماً ومذهب المدن العالمية) هو

من أزمان الانحطاط والسقوط . حقا إننا لم نختر هذا الزمن . وليس باليدحيلة ، فلقد شاء القدر لنا أن نولد في شتاء المدنية المبكر ، بدلا من ان نولد في عصر الحضارة الذهبي ، عصر « فيدياس » أو عصر موزارت . لذلك فإن كل شيء يتوقف على معرفتنا بموقعنا وبمصرنا معرفة واضحة صافية ، وعلى ادراكنا الكامل أننا قد نكذب على أنفسنا لكننا لا نستطيع أن نتجنب حقيقة كوننا أبناء مدنية هي في شتاء العمر . إن كل من لا يعترف من صميم قلبه بهذا الواقع لن يكون ابناً لهذا الجيل ، بل إنما يصبح أبلها متحذلقا أفاكا .

لذلك عندما يتقدم أحد الناس لمعالجة مشكلة الحاضر عليه أن يسأل نفسه السؤال التالي : (مع أن الجواب على هذا السؤال موجود سلفا في غريزة كل لودعي أصيل) ما هو ممكن انجازه اليوم ، وما هو الشيء الذي يجب ان يتمتع عنه ؟

ليست هناك سوى مشا كل ميتافيزيقية جد قليلة مخصصة ليحلها الفكر في أية حقبة من حقباته . وحتى على هذه الصورة العاجلة من تتالي الزمن ، فإن عالما بأكمله يفصلنا عن عصر نيتشه ، حيث كان لا يزال هناك أثر من آثار الرومنتيكية نشيطا فاعلا ، أما عصرنا فقد استهلك كل ذرة منها .

لقد جاءت نهاية الفلسفة المنهاجية مرافقة لحاتمة القرن الثامن عشر . لقد جاءت نهاية الفلسفة في أشكال عظيمة في ذاتها ونهاية معا بالنسبة للروح الغربية . وقد أعقب « كانت » كما أعقب افلاطون وأرسطو ، فلسفة الميغالوبوليتيه (مدينة عظمى) لا تعتمد التأمل ، بل إنما هي واقعية لا دينية وأخلاقية اجتماعية . وهذه الفلسفة توازي في مدنية الصين فلسفة « يانغ - تشو » الابيقورية ، وفلسفة « موتي » الاشتراكية ، وفلسفة « تشانغ - تسو » التشاؤمية ، وفلسفة « منشوس » الايجابية ، وتوازي في المدنية الكلاسيكية ، فلسفات « الهازئين » والقيراوين (أتباع ارشيب) ، والرواقيين والأبيقوريين .

وهذه الفلسفة « الميغالوبوليتية » تبدأ بالغرب بشوبنهاور الذي كان أول

من جعل إرادة الحياة (قوة الحياة الخلاقة) مركز دائرته الفكرية ، مع أن الاتجاه الأعمق لمذهب « شوبنهاور » غامض بسبب حفاظه على مبدأ التميز السخيف بين الظاهرة وبين الشيء في ذاته . وهمجرا . ويعود سبب تلك شوبنهاور بهذا المبدأ الى تأثره بالتقاليد العظمى . لقد كان مبدأ أسلوب الارادة الخلاقة للحياة ، هذا المبدأ الذي أنكر في « أوبرا تريستان » ومبدأ أسلوب داروين الذي أكد في أوبرا « سيجفريد » واللذان الف منهما نيتشه زرادشت ، على صورة مسرحية رائعة هما ذاتهما اللذان قادا ماركس «الهيغلي» إلى فرضياته الاقتصادية ومالتوس الدارويني إلى فرضياته البيولوجية . وهذان النوعان من الفرضيات هما اللذان بدلا تبديلاً جذريا النظرة الفلسفية لسكان المدن العظمى الغربية وأنتجا السلسلة المتجانسة من مفاهيم المأساة التراجيدي (الممتدة من رواية « جوديت » لهيل « إلى « أبولوغ » لبسن » وبهذا يكونان قد احتويا جميع إمكانات الفلسفة الصحيحة واستهلكا هذه الامكانيات في الوقت نفسه .

إذن فأننا قد خلفنا الفلسفة المنهاجية وراءنا بأشواط وأشواط ، كما أننا قد طوينا صفحة الفلسفة الأخلاقية ، لكن هناك إمكانية فلسفية تطابق فلسفة الشك الكلاسيكية ، وهذه الامكانية الفلسفية هي اليوم في متناول أيدينا وهي لا تزال روح العالم بالنسبة إلى غربنا المعاصر، وباستطاعتنا أن نخرج بهذه الامكانية الفلسفية الى النور إذا ما لجأنا الى وسائل مورفولوجية تاريخية لم تزال مجهولة حتى الآن .

إن كل ما هو إمكانية هو ضرورة أيضا . إن الشك الكلاسيكي مذهب منافي للتاريخ . فأصحاب هذا المذهب يعربون عن شكهم بالشيء بواسطة إنكارهم للشيء إنكاراً مباشراً . لكن على مذهب الشك في الغرب ، اذا ما كان ضرورة باطنية ورمزاً لحريف روحيتنا ، أن يكون مذهباً تاريخياً بكل ما لكلمة تاريخية من معنى ومفهوم . وهو يصل إلى حلوله بواسطة نظريته إلى كل شيء نظرية نسبية ، ويرى في كل امر ظاهرة تاريخية ، أما اجراء معالجته

للأمور فهو إجراء سيكولوجي . بينما ان فلسفة الشك الكلاسيكية التي نشأت في البلاد الاغريقية كنفي للفلسفة وانكارها ، قد صرحت بأنه ليس للفلسفة من غرض أو هدف ، بينما نحن نرى في تاريخ الفلسفة أخطر مواضيع الفلسفة وأهمها . وهذا هو « الشك » في معناه الحقيقي ، لانه بينما كان يقاد اليوناني ليعبر عن نبذه للمواقف المطلقة باحتقاره للماضي الفكري ، نقاد نحن للحدود حذوه بواسطة إدراكنا لذاك الماضي كنظام .

إن مهمتنا في هذا الكتاب أن نزيل من الأذهان هذه الفلسفة الالافلسفية آخر الفلاسفات التي ستعرفها أوروبا . إن الشك هو تعبير مدني مجرد وهو يوضح معالم الصور العالمية لحضارة تصرم عهدها ؛ ويتحقق نجاح مذهب الشك بالنسبة إلينا في إذابته لجميع المشاكل الأعرق قدما في مشكلة واحدة هي المشكلة الوراثة .

إن قذاعتنا بأن ما هو كائن قد اصبح ، وبأن ما هو طبيعي ومدرك هو عميق الجذور التاريخية ، وبأن العالم كواقع هو مبني على « الأنا » بوصفه جهداً قد تحقق ، وبأن في « متى » « وحتى متى » سرأ عميقا كما هي الحال في « ماذا » وهذه القناعة تفضي بنا مباشرة الى معرفة الحقيقة القائلة بأن كل شيء مهما كان شكله أو نوعه أو جوهره ، يجب أن يكون على كل حال ، تمبيراً عن شيء حي .

إن المعرفة والحكم (على الأشياء) هما أيضا عملان من أعمال الناس الأحياء . لقد كان مفكرو الماضي يدركون الواقع الخارجي كما تصوره المعرفة وتحركه الأحكام الاخلاقية ؛ لكن هذه الأشياء ، بالنسبة الى مفكر المستقبل ، هي فوق كل تعبير ورمز . وهكذا تصبح مورفولوجيا التاريخ العالمي بالضرورة رمزية كونية .

بهذا يتهاوى الزعم القائل بأن المفكر الأرقى يمتلك حقائق عامة خالدة ويندثر . فالحقائق هي حقائق فقط بالنسبة الى نوع معين من الجلس البشري . وهكذا فإن فلسفتي الخاصة قادرة أن تعبر وتعكس فقط الروح الغربية

(كروح مميزة عن الكلاسيكية والهندية وغيرها) في مرحلتها المدنية الحالية، وهذه المرحلة هي التي تحدد لها مفاهيم عالمها ومداهما العلمي ودائرة أثرها ونفوذها .

- ١٦ -

قد يسمح لي القارئ بان أضيف الى هذه المقدمة ملحوظة شخصية ، فلقد اقترحت عام ١٩١١ على نفسي أن أضع دراسة واسعة عن الظاهرة السياسية آنذاك وعن تطوراتها المحتملة . ويومذاك كانت الحرب العالمية تبدو لي أنها وشيكة الوقوع ومظاهرة خارجية محتومة للآزمة التاريخية التي كانت تجتاحنا حينذاك ، لذلك وضعت نصب عيني أن أجد لافهم هذه الآزمة بواسطة فحص وتحصيل روح القرون ، لا السنين الماضية .

وثناء قيامي بتلك الدراسة الضيقة بصورة عامة ، فرضت عليّ القناعة بان التفهم المجدي لتلك الحقبة التاريخية يستلزم توسيع دائرة دراستي توسيعا هائلا ، وانه إذا ما اردت أن أصل في بحث من هذا النوع الى نتائج أساسية جازمة ، فانه من المستحيل عليّ أن أحصر نفسي في عصر واحد وأن أقصر أبحاثي على وقائعه السياسية ، أو أن أحصر فكري في اطار ذرائعي ، أو أن لا ألتجأ ، في معالجي الى أساليب ميتافيزيقية تجريدية أو متعالية Transcendental رفيعة . لقد اتضح لي أنه من غير الممكن أن نتفهم قضية سياسية اذا ما قصرنا دراستنا على السياسة ، واننا لا نستطيع ان ندرك اعماق الكثير من العوامل الهامة إلا عن طريق تظاهراتها الفنية ، أو حتى بواسطة اشكال مذاهبها العلمية والفلسفية المجردة ، وذلك اذا ما نظرنا اليها من بعيد .

زد على ذلك انه إذا ما أقدمنا حتى على إجراء تحليل سياسي اجتماعي للقرن التاسع عشر (وهذا القرن مشدود الى حدثين هائلين جبارين ، يتمثل الحدث الاول في الثورة الفرنسية وفي نابليون ، وقد ثبت هذا الحدث صورة

اوروبا الغربية لمدة قرن من الزمن ، أما الحدث الثاني والذي لا يقل عن الأول أهمية وخطورة فكان يترأى في الافق وتندفع طلائعه الى المسرح العالمي) ؛ اقول إننا إذا ما أقدمنا على إجراء مثل هذا التحليل فأنمنا سنرى انفسنا مضطرين لدراسة جميع مشاكل الوجود العظمى على مختلف مذاهبها ؛ وذلك لانه لا يوجد في الصورة التاريخية للعالم ، كما هي الحال في الصورة الطبيعية له، أي شيء ، مهما كان ضئيل الشأن، لا يحتوي على كامل مغزى السياق التاريخي.

وهكذا بدأ الموضوع الاساسي الذي اتخذته لدراستي يتسع اتساعا هائلا . وفجأة وجدتني امام عدد هائل من اسئلة غير منتظرة (وهي في معظمها اسئلة جديدة) وترايبات وارتباطات واخيراً اتضح لي بجلاء ما بعده من جلاء ، أنني لا أستطيع أن أوضح نبذة واحدة من التاريخ ايضاحاً تاماً ، إلا إذا أوضحت سر التاريخ نفسه ، ونظرت الى قصة الجنس البشري الأرقى بوصفها نظاماً التركيب نظامي. وحتى الآن لم يرقم أحد بمثل هذا العمل ، حتى في أبسط درجاته.

ومنذ هذه اللحظة فصاعداً أخذت العلاقات والارتباطات (وكثيراً ما جرى مسها في الماضي مساً رقيقاً لكنها لم تفهم ابداً) تتدفق علي بغزارة متزايدة فكانت أشكال الفنون تربط نفسها الى اشكال الحرب وسياسة الدولة. وقد تجلى لي أن هناك علاقات وثيقة بين المذاهب السياسية وبين المذاهب الرياضية للحضارة ذاتها ، وبين المذاهب الدينية وبين المفاهيم التقنية ، بين الرياضيات والموسيقى والنحت وبين الاقتصاد واشكال المعرفة . كما وتبدى بوضوح ما بعده وضوح ، أن الفيزياء والنظريات الكيميائية تعتمد اعتماداً اساسياً على مفاهيم الاسطورة لأسلافنا من الجرمان . أضف الى ذلك أن الاسلوب الائتلافي للمأسة ، والتقنية الجبارة التي تنتظم علم المال ، وحقيقة كون المناظر الزيتية (مع أن هذه الحقيقة تبدو شاذة لأول وهلة لكنها حقيقة في واقعها) والطباعة وانظمة الاعتماد (Credit) والأسلحة البعيدة المدى وموسيقى البلوفونيك من جهة ، والتماثيل العابرية ، ودولة المدينة والنقود المصكوكة (التي كان الاغريق اول من استعملها) من جهة أخرى كل هذه

الأشياء هي تعابير متطابقة بعضها على بعض وتصدر عن المبدأ الروحي ذاته .
وفوق كل هذا وما وراءه ، تقف الحقيقة القائلة بأن هذه المجموعات العظمى
من الروابط المورفولوجية ، وكل مجموعة منها ترمز الى نوع خاص من الجنس
البشري متبدل في الصورة الكاملة للتاريخ . أقول ان هذه المجموعات متناسقة
الاجزاء تناسقا دقيقا في تركيبها . هذا هو المنظار الذي يرينا لأول مرة
الاسلوب الحقيقي للتاريخ . ولما كانت هذه النظرة رمزا وتعبيراً عن مرحلة
زمنية واحدة ، وهي بمثابة يد الانسان الغربي المعاصر فقط (من بعيد)
بافكار ما فوق (Ultra) الرياضيين الحديثين وذلك في مجال نظرية المجموعات
(Theory of groups) .

هذه كانت الأفكار التي شغلتنى أعواما وأعواما ، بقيت أفكاراً مظلمة
غير محددة أو معروفة حتى انتشلتني هذه القاعدة في دراسة التاريخ ، حيث
أعطت لتلك الأفكار شكلاً ملموساً ؛ وبعدئذ رأيت الحاضر (والحرب العالمية
الوشيك) على ضوء مختلف تماماً . فلم يعد الحاضر أمامي مجموعة من حقائق
عرضية نشأت عن عواطف قومية أو نفوذ شخصي أو عوامل اقتصادية
جعلها منهاج مؤرخ سياسي أو اجتماعي ، أو مذهب العلة والمعلول تتبدى في
شكل وحدة وضرورة ؛ بل انما اتضح الحاضر لناظري نوعاً من تبديل تاريخي
للمظهر يطرأ داخل نظام تاريخي عظيم ذي بوصلة عينت مجراه منذ مئات
السنين .

ويتبدى طابع الأزمة العظمى في أسئلتها وامتحاناتها الشجيرة التي لا تعد
ولا تحصى . وكان لدينا الآلاف من الكتب والآراء والأفكار ، لكنها كانت
جميعاً مشتتة غير مترابطة ، وقد جعلها الاختصاص محدودة الأفق لذلك كانت
تغرينا وتحزننا وتشوشنا : لكنها لم تستطع أن تحررنا أبداً .

لهذا ، ومع أن هذه الاسئلة كانت منظورة ومعروفة ، لكننا كنا دائماً نخطئ
في تحديد هويتها . ولنتأمل الآن في مشكلات الفن تلك (مع أنها لم تفهم
حتى اعماقها) التي تتجلى في الخلافات بين الشكل والمحتوى وبين الخط

والبعد ، بين الرسم واللون في طبيعة الاسلوب وفي فكرة الانطباعية وفي موسيقى فاغنر . ولنتأمل في انخراط الفن وفي الثقة المزعزعة التي يوحى بها العلم ، وفي المعضلات الخطيرة الناجمة عن انتصار المدن العالمية الكبرى على الريف ، كإقطاع الذرية ، وإقفار الارض (الزراعية) من سكانها ، والمركز الذي تحتله الصحافة المتقلبة في المجتمع ، وفي أزمة (محنة) المادية ومحنة الاشتراكية والحكومة البرلمانية ، ومركز الفرد ، وجهها لوجه من الدولة ، وفي معضلة الملكية الخاصة التي ترتبط بها مشكلة الزواج . ولنتأمل في الوقت ذاته في إحدى الحقائق التي تبدو في ظاهرها قد استقيت من ميدان مخالف تماما لما ذكرت ، في حثيقة العمل الضخم الذي أنجز في حقل السيكلولوجية الجماعية ، وعالج أصول الخرافة والفن والأديان والفكر ، ولم يعالجها علاوة على ذلك ، بوجهة نظر مثالية ، بل إنما عالجها بوجهة نظر مورفولوجية ، حازمة . وفي اعتقادي ان كل سؤال من هذه الاسئلة كان في حقيقةه يستهدف الاتجاه ذاته الذي استهدفه غيره من الاسئلة الأخرى ، وأعني بقولي هذا ، أنه كان يتجه نحو حل تلك الأحجية الواحدة للتاريخ ، والتي لم يقدر لها أبداً أن تتضح وضوحا كافيا للوعي البشري .

فالمهام التي تجابه الرجال ، هي ليست ، كما يظن ، مهام غفيرة متعددة لا نهاية لها ، بل إنما هي في الواقع المهمة نفسها ، وكل واحد من هؤلاء الرجال كان يشته في أن الأمر هو على ما ذكرت ، ولكن لم يستطع أي واحد منهم نتيجة لنظرته الضيقة ، أن يرى الحل الوحيد والمفهوم لها ، ومع هذا فإن هذا الحل كان يعرض نفسه منذ عصر نيتشه ، نيتشه نفسه الذي تناول جميع هذه المشكلات بالبحث ، ولكن لم يجرأ نتيجة لرومانتيكيته ، على مجابهة الحقيقة الصارمة وجهها لوجه ، ولكن هنا تكمن بالتأكيد الضرورة الباطنية لما ادعوه بعقيدة الأخذ بالأصل ، وكان على هذه العقيدة أن تبرز ، وهي لا تستطيع أن تبرز إلا في هذا الوقت ، إن شئنا فيها لا يمثل أبداً هجوما عليها ، بل إنما يمثل بالأحرى تمحيصنا لأصل افكارنا واعمالنا والتحقق منه .

وشكنا لا ينفي بل انما يثبت جميع تلك المباحث والاعمال التي أنجزتها الأجيال الماضية ، وهو لذلك متمم لجميع تلك النزعات التي تعيش حقاً ، والتي يصادفها شكنا في الأجواء الخاصة ، بغض النظر عما قد يكون لها من أهداف .

وهنا ، وقبل كل شيء ، يكشف لنا تعارض التاريخ والطبيعة عن ذاته ، والذي بواسطته وحده فقط نستطيع إدراك جوهر الاول . (تمارض التاريخ) وكما سبق لي أن قلت فيما تقدم ، ان الانسان بوصفه عضواً وممثلاً للعالم ، هو ليس فقط عضواً في جسد الطبيعة ، بل انما هو أيضاً عضو في التاريخ ، الذي يشكل في الواقع كونا (Cosmos) ثانياً يختلف في تركيبه وملاحظه (عن الطبيعة) والذي أهمل إهمالاً كلياً من قبل الميتافيزيقيين الذين كرسوا كل جهودهم لدراسة موضوع الطبيعة . إن الذي دفعني في الواقع إلى التأمل في هذا الموضوع من مواضيع وعينا للعالم ، هو مشاهدتي المؤرخين المعاصرين وهم يعمهون ويدورون حول الحوادث المحسوسة والاشياء الجارية ، ويعتقدون مع ذلك بانهم قد ادركوا التاريخ « وعرفوا جريانه » وصيرورته نفسها . وهذا الهوى مألوف لدى كل من ينطلق من العقل والمعرفة ضد الادراك المميز البدهي مثلاً .

وهذا الهوى كان منذ طويل زمن ، مصدرراً لحيرة « الايليين »^(١) وارتابكهم ، وخاصة لمذهبهم القائل بان المعرفة عاجزة عن انتاج فكرة الصيرورة ، وانه لا يوجد هناك سوى كائن ، أو شيء قد أصبح ، وبكلمات أخرى ، فانه كان يُنظر الى التاريخ « كطبيعة » Nature (بالمفهوم الموضوعي للفيزيائيين) وكان يعالج على هذا الاساس ، (التاريخ كطبيعة) والى هذا الاساس يتوجب علينا أن نرد الخطأ الأليم في تطبيق مبادئ العلة والقانون والمنهاج (وهي هيكل هذا الكائن المتحجر) على صورة الحوادث ، انهم يزعمون أن الحضارة الانسانية قد وجدت كما وجدت الكهرباء ووجدت

(١) مدرسة يونانية في الفلسفة قامت في القرن السادس قبل الميلاد وكانت تؤمن بوحدة الكائن وبعدم حقيقة وجود الحركة والتبدل .
المترجم

قوة تجاذب المادة ، وانها لذلك تخضع للتحليل وفق الطريق نفسها التي تخضع لها هاتيك ، وقد اتخذت عادات الباحثين العلميين كمثل يحتذى ، وإذا ما سأل بين حين وآخر طالب ما عما كانت ماهية الغوطي أو الاسلامي ، أو المدني ، منذئذ لم يشغل أحد نفسه في الاستفسار عن الاسباب التي جعلت نماذج لشيء ما حي تتبدى بالضرورة آنذاك وهناك ، في ذاك الشكل الذي اتخذته ومن أجل تلك الحقبة الزمنية بالذات . وكان المؤرخون يقنعون كلما صادفوا اوجه الشبه العديدة بين ظواهر تاريخية مستقلة كل واحدة منها عن الأخرى وذات مميزات خاصة ، فكانوا يدونونها ويضيفون عليها الحواشي الذاتية ، ومن أعاجيب الصدف أنهم يرتفعون بجزيرة « رودس » الى مصاف « بندقية العصر القديم » ويضيفون على نابليون شرف كونه « الاسكندر المعاصر » أو شبيهه ، ومع هذا فان هذه هي الحالات التي دفعت بمشكلة القدر الى مسرح الفكر ، وجلت منها المشكلة الحقيقية للتاريخ (مثلا مشكلة الزمن) والتي يتوجب ان تعالج بكل جدية واهتمام ممكنين وأن تدرج من الوجهة العلمية في علم الفراسة كي تكتشف أية ضرورة ، عُينت تعييننا غريبا ، وكاملة الغرابة عن المسبب . تعيش وجودها ممارسة وعملا .

إن هذه الظاهرة بالذات تعرض بالضرورة أحجية غيبية (ميتافيزيقية) وان الوقت التي حدثت فيه لم يكن ابداً إلا الوقت السديد المناسب ، وانه لا يزال امامنا أن نكتشف الترابط الداخلي الحي (منفصلا عن لعضويته وقانون ترابطه الطبيعي) الذي يوجد داخل صورة العالم والذي لايشع من خلال أي شيء أقل من كامل الانسان وليس من عضوه الواعي فقط على حد تعبير « كنت » وان الظاهرة ليست مجرد واقعة للفهم ، بل انما هي ايضا تعبير روحي ، وانها ليست مجرد موضوع بل انما هي رمز ايضا. وليكن رمزا لاسمى ابداعات الدين أو الفن ، أو رمزا لاتفه حوادث الحياة اليومية ، فكل هذه الاشياء كانت تحتل شيئا جديداً من وجهة النظر الفلسفية .

وهكذا أصبحت في النهاية أرى الحل واضحا أمام ناظري ، ومائلا في

خطوط عريضة هائلة تركبها روح ضرورة باطنية كاملة، حلاً يشق من مبدأ وحيد ، ومع أنه قابل للكشف عنه ، لكنه لم يكتشف ابداً . حل كان يطاردني منذ صباي ، يشدني إليه ويعذبني إذ يستثير في الشعور بوجوده وبضرورة مهاجمته ، ومع ذلك يتحداني كي أمسك به وانتزعه انتزاعاً، ولهذا ونتيجة لنوبة عرضية ، انتابني منذ البدء ، قمت بوضع هذا المؤلف عامداً فيه الى تقديم تعبير وقي عن صورة العالم الجديد . وكما أعرف ، أن هذا الكتاب مثقل بالأخطاء شأن كل محاولة أولى لكاتب ، وأنه غير كامل وأنه بالتأكيد غير خالي من الترنح وعدم الثبات على الرأي ، ومع ذلك كله فإني راسخ الفناعة من أنه يحتوي على قواعد فكرة غير قابلة للدحض ، فكرة إذا ما عبر عنها بوضوح ، فعندئذ ستقبل دون ما نقاش أو جدل .

فإذا ما كان الآن الموضوع الأضيق ، هو تحليل المخطاط الحضارة الغربية الذي أخذ ينتشر في طول الأرض وعرضها، ومع ذلك فإن الموضوع الذي هو قيد الدرس هو موضوع تطور فلسفة ، وتطور منهاج فعال خاص بها ، وهو موضوع يجب أن يخضع للامتحان الآن ، مثل منهاج المقارنة المورفولوجية في تاريخ العالم ، أقول إذا ما كان هذا الموضوع الأضيق ، فإن هذا المؤلف ينقسم بداهة الى قسمين . القسم الاول يبحث في الشكل (Form) والواقعة (Actuality) . ويبدأ من لغة-الشكل، شكل الحضارات العظمى، ويحاول أن يفحص ليبحث عن أعماق أصولها وبهذا يزود نفسه بقاعدة العلم الرمزية . اما القسم الثاني وهو يبحث في المراثيات التاريخية العالمية ، فانما يبدأ بحقائق الحياة الواقعية ، ومن الممارسة التاريخية التي تقوم بها البشرية الأرفع رتبة، والتي تبحث للحصول على معرفة جوهر الخبرة التاريخية ، الذي نستطيع بواسطته أن ندبر أمر تكون مستقبلنا الخاص . إن اللوائح المرفقة بهذا الكتاب تستعرض استعراضاً عاماً ما وصلت إليه أبحاثنا من نتائج ، وقد تعطي في الوقت نفسه انطباعاً عن خصوصية هذا المنهاج الجديد ومداه .

الفصل الثاني

مفهوم الأرقام

- ١ -

أرى لزماً علي أن ألفت النظر إلى بعض المصطلحات الرئيسية ، كما هي مستعملة في هذا المؤلف ، وهي مصطلحات ذات مداليل صارمة وفي بعض الحالات جديدة . ومع أن المحتوى الغيبي ، (الميتافيزيقي) لهذه المصطلحات يصبح بالتدرج جلياً واضحاً ، وذلك حين تتبع مجرى التفكير^(١) ، ولكن بالرغم من هذا ، فإنه يتوجب علينا أن نوضح ، من مستهل البداية ، المغزى الصحيح الذي يجب أن ينسب إليها ، ايضاحاً بحيث لا يحتمل معه أي سوء فهم أو تأويل .

إن التميز الشائع ، (وهذا ما يحدث في الفلسفة ايضاً) بين « الكائن » (Being) والصورورة (Becoming) يبدو أنه يخطئ النقطة الأساسية في التعارض الذي يريد أن يعبر عنه . إن صورورة لا نهاية لها (عملاً ووقائع)

(١) لاحظ التفكير لا الفكر - المترجم .

يفكر بها على أساس أنها حالة أيضا (كما هي الحال مثلا في التصورات الفيزيائية، كالتحرك^(١) المطرد، وحال الحركة وفي الفرضيات المتعلقة بنظرية^(٢) مسببات حركة الغازات) ولذلك فإنها تصنف في مرتبة الكائن . ومن جهة أخرى وبسبب النتائج التي نحصل عليها ، بالواقع ، بواسطة وعينا وداخله فباستطاعتنا أن نميز متفقيين بذلك وغوتيه عناصر نهائية هي في مجرى الصيرورة وعناصر أخرى هي في الصير (The Become)^(٣) وفي جميع الحالات ، ومع أن الجوهر الفرد (Atom) الانساني قد يقع خارج نطاق قوى إدراكنا المجرد ، فإن مجرد الشعور الواضح الآتي بهذا التعارض (وهو شعور أساسي ومنتشر في كامل وعينا) يشكل أول شيء من الأشياء الأولية ، والتي تتوصل الى إدراكها . ولهذا يتبع بالضرورة التقرير ان الشيء في الصير ، هو دائما مبني على الصيرورة وليس العكس .

ثم إنني أميز في هاتين الكلمتين : الخالص ، والغريب ، (Proper, alien) ، هاتين الحقيقتين الرئيسيتين من حقائق الوعي ، واللتين يدركها جميع من هم في حالة اليقظة (وليس في الحلم) إدراكا سريعا ويقتنعون بها قناعة باطنية فورية ، دون أن تكون هناك حاجة او احتمال لتحديد دقيق آخر . أما العنصر المدعو بالغريب ، فائما دائما يرتبط على صورة ما بالحقيقة الرئيسية التي يعبر عنها بمصطلح « إدراك المحسوسات » مثلا كالعالم الخارجي ، او الحياة الحسية . ولقد قام عظماء المفكرين باخضاع جميع ما جابهم به الله من قوى تصور لمهمة التعبير عن هذا الارتباط ، تعبيراً يزداد ، كلما استرسلوا فيه ، عنفاً وفضاظة ، يساعدهم على ذلك تصنيف صادر عن نصف بديهة ، كتصنيفهم

(١) لاحظ التحرك لا الحركة .

(٢) مسبب الحركة ، Kinetic

(٣) رأينا ان نترجم (The Become) الصير والصير قد اعطت المعاجم الفلسفية التفسير التالي له :

المرور من حال الى حال ، ومن وضع حال الى آخر ، وذلك بواسطة اكتسابها ، او حصولها على صفات ومؤهلات او مادة اضافية ، او طابع جديد - المترجم .

التالي : الظواهر ، والاشياء في ذاتها ، او « العالم كإرادة والعالم كفكرة » أو « الأنا » (Ego) « واللاأنا » (Non-Ego) ، وهكذا كله بالرغم من أن القوى الانسانية في حقل المعرفة الصحيحة غير كافية لإنجاز هذه المهمة^(١) .

وكذلك العنصر الخاص (Proper) الذي تكتنفه الحقيقة الرئيسية المعروفة بالشعور مثلاً : (الحياة الباطنية) وهذا الشعور يتبدى من خلال نهج ما صميمي ثابت يتحدى بدوره التحليل بمنهج الفكر المجرد .

ثم إنني أميز ثانية ، بين النفس^(٢) (Soul) والعالم ووجود هذا التعارض بينها مطابق مع حقيقة الوعي الانساني اليقظ : (Waking consciousness)

وهناك درجات للتعارض في سلمي الوضوح والغمطنة ، لذلك هناك مراتب للوعي وللروحانية ، والحياة . وتنضم معرفة الشعور هذه الدرجات والمراتب ، مع أن هذه المعرفة معرفة خاملة ، لكن نوراً باطنياً يغمرها في بعض الاحيان ، وهي خاصة مميزة للانسان البدائي وللطفل (وايضاً لتلك اللحظات من الوعي الديني والفني ، والتي يتناقص حدودها كلما تقدمت الحضارة في العمر) وحتى للغمطنة واليقظة في ارفع مراتبها ، واللتين تتجليان مثلاً في فكرتي « كنت » ونابليون ، اللذين أمست النفس والعالم بالنسبة إليهما ذاتاً وموضوعاً .

إن هذا التركيب الأولي للوعي ، بوصفه حقيقة صادرة عن معرفة باطنية فورية ، غير قابل للتأثر بالتجزئة التصورية (تجزئة التصور (Concept) وكذلك هي أيضاً حال العنصرين (النفس والعالم) اللذين لا يمكن أن يميز بينهما أبداً ، إلا بالكلام وبصورة غير طبيعية ، وذلك لانهما متحدان اتحاداً

(١) يعني المؤلف بالمهمة : مهمة التعبير عن الارتباط بين العنصر الغريب وبين ادراك المحسوسات . - المترجم .

(٢) سنترجم كلمة (Soul) بالنفس و (Spirit) بالروح .

دائماً ، ومتشاكباً أبدياً ، ويعرضان نفسيهما كوحدة وكل كامل . إن نقطة انطلاق المثالي بالفطرة في حقل فلسفة المعرفة والمنطق (Epistemology) تشابه تماماً نقطة انطلاق الواقعي بالفطرة . فالزعم القائل بأن النفس بالنسبة الى العالم (او العالم بالنسبة الى النفس) هي بمثابة الأساس للبناء ، أو بمثابة السبب للنتيجة ، او الأصل للمشتق ، اقول إن هذا الزعم لا يركز الى أية قاعدة مهما كان شأنها من قواعد حقيقة الوعي المجردة . ولذلك فعندما يقوم منهاج فلسفي ليؤكد هذا العنصر (النفس) او ذاك (العالم) ، فان هذا المنهاج لا لا يطلعنا إلا على شخصية الفيلسوف القائل به ، ولهذا فإن كل ماله أهمية إنما هي أهمية « بيوغرافية » مجردة .

وبذلك عندما نعتبر الوعي اليقظ من حيث تركيبه ، أنه توتر المتناقضات ونلتمس له أو نطبق عليه تصورات الصيرورة وتصورات الشيء في الصير ، عندئذ نجد أن للكلمة « الحياة » مفهوماً كاملاً محددًا ، ونرى أن الحياة وثيقة الصلة بالصيرورة .

وباستطاعتنا ان نصف الصيرورة ، والصير بانهما الشكل الذي توجد فيه نتائج الحياة وحقائقها ، كل فيما يختص بها ، داخل الوعي اليقظ .

وبالنسبة إلى رجل في حالة يقظة ، فان حياته الخاصة السائرة قدماً الى الامام والمالئة ذاتها بذاتها ، تعرض نفسها من خلال عنصر الصيرورة داخل وعيه ، وبمقدورنا أن نطلق على هذه الحقيقة اسم «الحاضر» وهذه الحقيقة تمتلك تلك الملكية الغامضة ، ملكية الاتجاه ، والتي حاول رجال اللغات المتقدمة عبثاً أن يسجنوها وأن يسبغوا عليها مفهوماً منطقياً بواسطة استعمال تلك الكلمة المبهمة ، « الزمن » .

ويتبع بالضرورة ، بما ورد أعلاه ، أن هناك صلة أساسية تشد الصير إلى الموت . ونحن إذا اعتبرنا الآن النفس (النفس كما يُحسُّ بها لا كما تُصور تصويراً معقولاً) أنها هي الممكن ، واعتبرنا من جهة أخرى ، العالم ، أنه هو

الواقع (ولا يمكن لأي إنسان ذي حس باطني أن يخطئ في فهم مفهومها)
نرّ أن الحياة هي الشكل الذي يتم فيه تحقق الممكن وصورته واقعا .
واستناداً إلى ملكة الاتجاه ، فإننا ندعو الممكن بالمستقبل ، والمتحقق واقعاً
بالماضي ، أما التحقق ذاته ، وهو مركز الثقل ولب مفهوم الحياة ، فإننا
ندعوه بالحاضر . إن النفس هي الشيء الذي لا يزال من المتوجب تحقيقه ،
أما العالم فهو الشيء المتحقق واقعاً ، وأما الحياة فهي المنجزة والحقيقة .
وبهذه الطريقة نستطيع أن نخص تعابير اللحظة ، والمدة ، والتقدم ومحتوى
الحياة ، والمهنة والمدى والهدف ، وامتلاء الحياة وفراغها ، بفاهيمها
الأكيدة التي سنحتاج إليها فيما بعد لفهم الظواهر التاريخية خاصة .

وأخيراً ، كما لا شك لاحظ القارئ ، أن كلمتي التاريخ والطبيعة قد
أعطيتا في هذا الكتاب مفهوماً محدداً غير مألوف في دقته من قبل وهاتان
الكلمتان (التاريخ والطبيعة) تتضمنان الحالات الممكنة لإدراك كلية المعرفة
وفهمها (الصيرورة والصير ، الحياة والأشياء التي عشت) كصورة
للعالم ، صورة واحدة متجانسة حسنة التنظيم تفيض روحانية ، صورة
استمدت خطوطها والوانها من الانطباع الجماعي ، غير القابل للتوزيع أو
التقسيم ، وذلك تبعاً لهذا النهج أو ذاك ووفقاً للصيرورة أو الصير للاتجاه
(الزمن) أو الامتداد (الحيز) ، أقول إن فهمنا لهاتين الكلمتين على هذا
الشكل هو العنصر الرئيسي . وليست القضية قضية كون عنصر الأول بديلاً
للعنصر الآخر فالامكانات التي في حوزتنا لامتلاك « عالم خارجي » يعكس
ويثبت وجودنا الخاص هي إمكانات لا يحصرها العد ، وهي بالغة في عدم
تجانسها ، وتغايبها .

وما منظر العالم العضوي المجرد ، ومنظر العالم الميكانيكي المجرد أيضاً ،
(وذلك بكل ما تعنيه هذه الكلمة) سوى العضوين النهائيين في السلسلة .
فالرجل البدائي (وذلك إلى أحط درجة يبلغها تصورنا لوعيه اليقظ) والطفل
(كما نستطيع أن نذكر) لا يستطيعان أن يريا أو يدركا هذه الإمكانات

(إمكانات امتلاك عالم خارجي) إدراكاً كاملاً . وتتمثل إحدى حالات الوعي الاعلى للعالم في امتلاك اللغة ، ولا نعني باللغة مجرد النطق البشري ، لكننا نعني بها اللغة الحضارية ، ولا وجود لمثل هذه اللغة بالنسبة الى الرجل البدائي وهي موجودة لكنها ليست بمتناول اليد بالنسبة الى الطفل .
وبكلمات أخرى أقول بأن كلاً من الطفل والرجل البدائي هما مجردان من أي تصور واضح يميز للعالم ، ولا شك أن لدى كل منهما لمحة (عن العالم) ولكنها لا يتمتعان بمعرفة حقيقية بالتاريخ والطبيعة . وذلك بسبب كونهما متحدين اتحاداً جـد وثيق مع مركب التاريخ والطبيعة ، وهما (أي الطفل والرجل البدائي) لا يملكان أية حضارة . ومن الآن فصاعداً فإن هذه الكلمة (الحضارة) قد أعطيت مفهوماً إيجابياً ذا أهمية ، تبلغ اسمى درجات الأهمية ، وهي ستواظب على أهميتها منذ الآن فصاعداً حين استعمالنا لها .

وقد شئنا ، بالطريقة ذاتها ، أن نميز بالذفس كـمـكن ، وبالعالم كواقـع ، وبهذا نستطيع أن نفرق بين الحضارة الممكنة والحضارة الواقعية ، فمثلاً إن الحضارة هي فكرة في الوجود (in existence) ، وهي بمثابة الجسد لهذه الفكرة ، جسد كل ما هو منظور ومحسوس ومدرك من تعابيرها ، كالأعمال ، والآراء ، والدين ، والدولة ، والفنون ، والعلوم ، والشعوب ، والمدن والاقتصاد ، والأشكال الاجتماعية ، والنطق ، والقوانين والعادات ، والطبائع وخطوط الوجه والأزياء . إن التاريخ الاعلى بوصفه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالحياة الممكنة في مجرى التحقق . ويجب ألا يغرب عن بالنا ، القول أن هذه الختميات الأساسية للمعنى هي في معظمها غير قابلة للتخصيص أو التعريف أو البرهان ، ويتوجب علينا إدراك مفهومها الأعمق بواسطة الشعور والخبرة والبدية . وهناك تمييز قلما فهم أو أدرك ، وأعني به التمييز بين الخبرة كما مورست وعيشت ، وبين الخبرة كما تُدرست ، وهناك فرق بين الثقة الفورية المتجلية في مختلف الأنواع المتدفقة من البدية ، كالفيض ، والالهام ، وملكة

(١) المترجم

المميز الفنية ، وتجربة الحياة ، وقوة انجذاب الانسان نحو العلاء ، (وخيال غوثيه المدرك) ، أقول هناك فرق بين الثقة الفورية من جهة وبين نتائج الإجراء العقلي والخبرة الفنية (Technical) من جهة أخرى . فالأولى تُعرف بواسطة المباشرة والصور والرمز ، بينما تعرف الثانية عن طريق القاعدة والقانون والمنهاج .

إن الشيء في مجرى التحول يُختبر بالدرس ، (وبالفعل كما سنرى فيما بعد ، ان مفهوم الشيء الذي أتم عملية تحوله ، ينطبق ، بالنسبة الى العقل البشري ، على مفهوم عمل مكتمل مُنجز من أعمال المعرفة ، بينما أننا لا نستطيع أن نختبر ، من جهة أخرى ، الشيء في مجرى الصيرورة ، إلا إذا عشناه وأشعرنا به فهمٌ عاجزٌ عن التعبير عنه . وعلى هذه القاعدة يرتكز ما ندعوه « بمعرفة الانسان » والحق ان فهم التاريخ يتوجب معرفة بشرية سامية فالعين التي تستطيع أن تنظر الى اعماق نفس غريبة عنها ، لا تدن باي فضل لمنهاج البحث عن المعرفة الذي يتضمنه الكتاب المعروف باسم نقد العقل المجرد^(١) ، ومع هذا كلما ازدادت الصورة التاريخية وضوحاً وجلالةً ، تزداد غموضاً بالنسبة إلى العين الأخرى (التي لا تستطيع أن تنظر الى اعماق نفس غريبة عنها - المترجم) إن ميكانيكية صورة مجردة للطبيعة ، كما هي حال صورة عالم نيوتن وكنت ، تعرف وتدرك وتشرح بواسطة قوانين ومعادلات ، وأخيراً تُختزل في منهاج ، أما التركيب العضوي لصورة التاريخ الحقيقية ، لصورة عالم بلوتونيوس ودانتي وجيوردانو برونو، فإنما يُرى (التركيب العضوي) بالبديهية والخبرة الباطنية ويدرك كشكل او رمز، ثم يترجم أخيراً الى مفاهيم شعرية او فنية . إن الصورة التي رسمها « غوثيه » للطبيعة الحية ، هي صورة لتاريخ العالم .

(١) المؤلف الفلسفي الشهير الذي وضعه الفيلسوف الالماني « عمانويل كنت » - المترجم -

رغبة مني في ايضاح الوسيلة التي تعتمد النفس إليها ، في سعيها إلى تحقيق ذاتها في صورة عالمها الخارجي (وحباً مني بأن أرى أن الحضارة مهما نأت بها مراحل حال التحول ، فانها قادرة على التعبير وتصوير فكرة ما عن الوجود البشري ، لذلك كله اخترت الرقم (Number) ، وهو العنصر الاولي الذي ترتكز عليه كل الرياضيات ، موضوعاً للدراسة في هذا الفصل . ولقد تعمدت العمل لأن الرياضيات التي هي في اعماقها بمتناول فهم قلة القلة من الناس ، تحتل مركزاً خاصاً مميّزاً بين إبداعات العقل . وهي علم من اشد انواع العلم قسوة وصرامة ، شبيهة في ذلك بالمنطق ، لكنها أيسر إدراكاً واكثر إمتلاءً منه ، وهي فن أصيل ، يسير جنباً الى جنب وفن النحت والموسيقى . ولما كانت الرياضيات تحتاج إلى توجيه الوحي والالهام وتتطور تحت تأثير مصطلحات عظمى للشكل ، لذلك فانها هي ، أخيراً ، غيبٌ (ميتافيزيقا) من ارفع درجات الغيب ، كما اثبت لنا ذلك افلاطون وليبنتز .

ولقد كان يرافق نمو كل فلسفة نمو الرياضيات الخاصة بها ، وما الرقم إلا رمز للضرورة السببية . وهي مفهوم « الله » ، تتضمن المعنى النهائي للعالم كطبيعة ، لذلك فاننا نستطيع أن ننعت وجود الارقام بغموض الصوفية . ولقد أحس باثرها الفكر الديني لكل حضارة .

وكما أن جميع الاشياء في مجرى الصيرورة ، تمتلك ملكة ، اتجه (لا يتبدل او يتغير او يُقلب) ، فان جميع الأشياء في مجرى الصير تمتلك ملكة الامتداد (Extension) وهاتان الكلمتان تحوزان على رضى ظاهر ، نتيجةً لذلك التمييز المصطنع فقط الذي نستطيع أن نقوم به . إن السر الحقيقي الكامن وراء جميع الاشياء في الصير ، وهي اشياء واقعية امتدت

اتساعاً ومادة . أقول إن هذا السر يتجسد في الرقم الرياضي حينما يقابل بالرقم التسلسلي للتاريخ . إن الرقم الرياضي يحتوي داخل لب جوهره ، على تصور لتعيين آلي للحدود ، ولذلك فإن الرقم من هذه الناحية مشابه للكلمة حيث إنه في الواقع يعبر ويدل ويحدد لعالم الانطباعات . والحق أن أعماق مغزى الرقم يستعصي على إدراكنا وتعبيرنا ، لكن الرقم الحقيقي الذي يتعامل به الرياضي ، من عدد ومعادلة وإشارة ورسم بياني ، وزبدة القول ، إن إشارة الرقم التي يفكر أو ينطق أو يكتب بها هي (كالكلمة المستعملة في موضعها) منذ البدء رمزاً لهذه الأعماق ، وهي شيء ما في متناول خيال وادراك العين الباطنية والخارجية ، حيث تستطيع أن تقبل بها (إشارة الرقم) كخطوط فاصلة وحدود .

إن أصل الرقم يشابه أصل الخرافة . إن الرجل البدائي يرتفع بالانطباعات الطبيعية غير القابلة للتعرف أو التحديد (أو الغريبة حسب اصطلاحنا عليه) فيجعل منها آلهة ، ثم يعود في الوقت نفسه ليسجنها داخل اسم يحددها .

وهذه هي حال الأرقام أيضاً ، فإنها شيء ما يستحوذ ويطبع الانطباعات الطبيعية بإشاراته ، وبواسطة الأسماء والأرقام يستطيع الإدراك البشري أن يستحصل على القوة التي تمكنه من السيطرة على العالم . وزبدة القول إن لغة الأرقام للرياضيات ، تتشابه وصرف اللغة ونحوها ، من حيث التركيب . وليس المنطق سوى أحد أنواع الرياضيات والعكس بالعكس .

ونتيجة لذلك فإن الرجال يهدفون من وراء جميع الأعمال الذهنية الملازمة للرقم الرياضي ، (كالقياس والعد والرسم والوزن والتقسيم) ، إلى تحديد الممتد والمتسع بكلمات أيضاً ، مثلاً أن ينضدوها في بدايات واستنتاجات ونظريات ومناهج ، وبواسطة أعمال من هذا النوع فقط (التي قد تكون متممة أو غير متممة) ، يستطيع الإنسان اليقظ أن يبدأ باستعمال الأرقام استعمالاً منهاجياً كي يحدد المواضيع والملكيات والعلاقات والاختلافات والوحدات وصيغ الجمع ، وزبدة القول أنه يستطيع أن يحدد تركيب صورة العالم الذي

يُحس بضرورته ورسوخ قدمه ويدعوه بالطبيعة ويمرفه . إن الطبيعة هي ما يُعدّ ويحسب ، بينما أن التاريخ هو تراكم لما ليس له أي ارتباط بالرياضيات ، ومن هنا تنشأ الصحة الرياضية لقوانين الطبيعة « وصحة قول غاليلو ، المذهل والقائل بأن الطبيعة قد كتبت بلغة رياضية ، وصحة الحقيقة التي أكدها « كنت » حينما قال ، إن إمكانات العلوم الطبيعية الصحيحة تصل إلى الحدود التي تسمح لها الرياضيات التطبيقية بالوصول إليها ، ففي الرقم إذن ، بوصفه إشارة لحد مكتمل واضح « يوجد جوهر كل ما هو واقعي ، وما هو معروف ومحدد ، تحقق فجأة . وقد استطاع فيثاغوروس وآخرون معنيون غيره ، أن يروه (الجوهر) بثقة باطنية وبيداهة دينية حقيقية . ومع هذا فالرياضيات ، (وأعني بها المقدرة على التفكير العملي بواسطة الأرقام) يجب ألا يخلط بينها وبين تلك الرياضيات العلمية البالغة الضيق إذا ما قورنت بتلك ، واعني بذلك نظرية الأرقام من خلال المحاضرة والمقالة . إن الرؤيا والفكر الرياضيَّين اللتين تتضمنهما حضارة ما قد عرضتا عرضاً غير كاف في رياضياتها المكتوبة ، شأنهما في ذلك شأن ما لاقته رؤياها وفكرها الفيلسوفان من عرض على أيدي كتاب المقالة . إن الرقم ينبع من نبع له منافذ أخرى ، ولذلك فإننا نجد في بدء كل حضارة نهجاً معمارياً مبتدلاً ومهجوراً لقدمه ، والذي كان بالامكان أن يُسمى وبحق ، نهجاً هندسياً في حالات أخرى ، كما يدعى النهج الاغريقي القديم . وهناك عنصر رياضي واضح ومشارك بين النهج المعماري الكلاسيكي في القرن العاشر قبل الميلاد وبين النهج المعماري لبناء الهياكل المصرية في عهد الأسرة الرابعة ، هذا النهج الذي اعتمد المطلق في الخط المستقيم والزوايا القائمة ، بين الرسوم المحفورة على التوابيت الحجرية للمسيحيين الأولين ، وبين المباني والزخرفة الرومانية وهنا ، كل خط ، وكل صورة إنسان أو حيوان تعمد ناقشوها الابتعاد عن التقليد ، تكشف فكراً رقيقاً صوفياً يرتبط ارتباطاً مباشراً بغموض الموت . (اقسى الأمور) .

إن الكتدرائيات الغوطية والهياكل « الدورية » هي رياضيات منقوشة

على حجر . ولا شك أن فيثاغوروس كان اول من ادرك الرقم ادراكاً علمياً بوصفه مبدأ لنظام العالم ومبدأ للأشياء المدركة قياساً وحجماً ، قانوناً واهمية ، ولكن حتى ما قبل فيثاغوروس ، وجد الرقم وسيلة للتعبير عنه ، بوصفه جلباباً نبيلاً مشرقاً لوحدات مادية حية ، أقول وجد ، في النظام الصارم الذي نحتت وفقه التائيل « الدورية » وانتظمت تبعاً له الاعمدة « الدوروية » . إن الفنون العظمى أحدها ومجموعها ، هي صيغ تترجم بواسطة الحدود المرتكزة الى الرقم (فلنتأمل مثلاً تمثيل الابعاد في اللوحة الزيتية) .

إن هبة (منحة) رياضية سامية قد تثمر وتبلغ اعلى درجات المعرفة بالذات في المجالات الفنية ، دون أن تحتاج إلى أي علم رياضي مهما كان نوعه او شكله .

وفي وجود مثل هذا الاحساس الجبار بالرقم الذي نلمسه حتى في المملكة القديمة ^(١) (المصرية) والذي نشهده في أبعاد هياكل الاهرامات وفي تحديد فن البناء وفي نظام الرقابة على المياه وفي الادارات العامة (ناهيك عن ذكر التقويم (Calender) ؛ أقول في وجود مثل هذا الاحساس الجبار بالرقم ، لن يصير بالتأكيد أحد على الرأي القائل بأن علم الحساب التافه الذي وضعه « أحميس » في عهد الأمباطورية الجديدة يمثل المستوى الذي بلغته الرياضيات المصرية . إن سكان استراليا الاصليين ، وهم من الوجهة الفكرية غارقون في البدائية ، يملكون غريزة رياضية (او بالأحرى يملكون قوة التفكير بواسطة الرقم مع أنهم لا يستطيعون أن يعبروا عنها بواسطة الإشارة او الكلمة) وهم فيما يتعلق بترجمة المدى (Spacc) المجرد، ارفع شأناً بكثير من اليونان . فاكشفهم « للبوميرانج » لا يمكن إلا أن يُرد إلى تمتعهم بحسٍ أكيد واثقٍ بالرقم ، حسٍ يبلغ مرتبة يتوجب علينا أن نعتبرها من مراتب الهندسة

(١) يعني شبنجار بالملكة القديمة : المملكة المصرية ابتداء من الاسرة الاولى الى الرابعة ،
والحق أن بناء الاهرامات بدأ بالاسرة الرابعة
- الترجم -

العالية ، وتبعاً لذلك ، فانهم يمتلكون هبة تتدفق بطقوس رسمية باللغة التعقيد ، وللغتهم من الظلال الجميلة الناعمة للتعبير عن مراتب المطابقة ، ما تعجز الحضارات الارقى عن اظهار مثيل لها .

وهنا تطل علينا المماثلة برأسها من جديد ، المماثلة بين الرياضيات «اليوقلميدية» (نسبة إلى يوقلميد) وبين انعدام أي شعور ، أكان بالحياة الرسمية العامة ، أم بالتوحيد ، لدى الفرد اليوناني في العصر « البركليسي » (نسبة لبركليسي) بينما أننا نرى أن المنهج « البروكي » ^(١) يختلف اختلافاً كلياً عن المنهج الكلاسيكي حيث يقدم إلينا رياضيات تحليل الاتساع ، المماثلة في مباني بلاط فرساي ، ونظام دولة يستند إلى العلائق السلالية الملكية . (نسبة إلى السلالة (dynastic) إن طراز النفس هو الذي يتبدى في عالم الأرقام . ولذلك فإن عالم الأرقام يحتوي على شيء أكثر من العلم (Science) .

- ٣ -

ونتيجة لما ذكرت ، تتبع حقيقة ذات أهمية حاسمة ، كانت حتى الآن مخفية عن أنظار الرياضيين أنفسهم هي :
لا يوجد ولا يمكن أن يوجد رقم ^(٢) كهذا . فهناك عوالم رقم متعددة ، كما أن هناك حضارات متعددة ، ونحن نجد أن هناك أنماطاً (طرازات) هندية وعربية وكلاسيكية وغربية من الفكر الرياضي ، ولكل نمط مما ذكرت طراز رقم يلائمه ويطابقه ، ولكل طراز مميزات أساسية تجعله فريداً في نوعه ، وهو تعبير عن إحساس معين محدد مميز ، وهو أيضاً رمز ذو صحة وشرعية معيّنين محددين ، رمز صالح للتحديد العلمي ، وهو أيضاً

(١) منهج في الهندسة والفن مورس لإبتداء من عام ١٥٥٠ حتى نهاية القرن الثامن عشر تقريباً ، وقد تميز بإعتاده رسم ونقش الاشكال المحدودة والنعنية وبناء الأقواس - المترجم -
(٢) ان المؤلف يعني أنه لا يمكن أن يوجد رقم يسجن داخل علم تأخذ به كل الحضارات والامم والشعوب - المترجم .

مبدأ ينظم الصير ، (The become) الذي يعكس الجوهر المركز لنفس واحدة وواحدة فقط ، مثلاً نفس تلك الحضارة التي هي موضوع البحث بالذات . ونتيجةً لما ورد فهناك عدد من الرياضيات يتجاوز الواحد عدداً .

ومما لا شك فيه أن التركيب الباطني للهندسة اليوقليدية ، هو تركيب يختلف كلياً عن التركيب « الكارتي »^(١) زد على ذلك أن تحليل أرخميدس هو تحليل « غاوس » (عالم رياضي ألماني - المترجم) والمغايرة بينهما لا تتمثل فقط في الشكل المادي والبدئية والمنهاج ، بل إنما تتمثل قبل كل شيء في الجوهر ، في المفهوم الجوهري الإلزامي للرقم بالنسبة إلى كل منها (أرخميدس و غاوس) والذي يعتمد كل منها إلى استنباط مفهومه الخاص به وإيضاحه .

إن هذا الرقم ، وهو الافق الذي استطعنا داخله أن نجعل الظاهرات تفسر نفسها بنفسها ، وبذلك أصبح كل « الطبيعة » أو العالم الممتد سجيناً داخل الحدود المعينة له ، ومطوعاً للنمط الرياضي الخاص به . أقول إن هذا الرقم ليس مشتركاً بين جميع أهم الجنس البشري وشعوبه ، لكنه محدد في كل حالة وخص بنوع واحد من الجنس البشري .

إن الطراز الذي يتجسد وجوداً ، أية وحدة رياضية من الرياضيات ، يعتمد كلياً على الحضارة التي يضرب جذوره فيها ، أو على ذاك النوع من الجنس البشري الذي يتأمله ويعن فيه النظر ويتدبر أمره . إن النفس تستطيع أن تدفع بإمكاناتها الفطرية في مضمار التقدم العلمي ، وتستطيع أن توجهه توجيهاً لهذه الامكانات لأرفع المستويات ، لكنها عاجزة كل العجز عن تبديلها . إن فكرة الهندسة « اليوقليدية » قد تحققت في العصر الأول من عصور الزخرفة الكلاسيكية ، أما الفكرة المتناهية في صغرها عن حساب التفاضل والتكامل (Calculus) فإنما تجسدت في الاشكال المبكرة جداً من الهندسية

(١) « الكارتية » كلمة مشتقة من اسم الفيلسوف ديكارت ، وهي نظرة فلسفية في المثل الأعلى الذي كان هو التأكيد الرياضي في الظاهرات الميتافيزيقية ، والذي أكد الفارق بين الفكر والامتداد (العقل والمادة) - المترجم .

الغوطية ، وذلك قبل قرون سبقت ولادة الاوائل من العلماء الرياضيين لكل حضارة .

إن تجربة باطنية عميقة ، وهي اليقظة الأصلية « للأنا » (Ego) والتي تحيل الطفل رجلاً ارقى وتشده الى مجتمع حضارته ، أقول إن مثل هذه التجربة تشير الى بداية الاحساس بالرقم ، شأنها في ذلك عند بداية التحسس باللغة .

وفقط عندما تخرج هذه المواضيع الى الوجود ، بالنسبة الى الوعي اليقظ ، اشياء محددة مميزة في العدد والنوع ، عندئذ فقط تصبح الملكيات ، والعقائد ، والضرورة السببية ، والنظام فيما يحيط بنا من عالم ، وشكل العالم ، وقوانين الالم (وذلك بالنسبة لما أنشئ واستقر ، وهو واقعاً قد حُبك بين خيوطه ورُصَّ وحكم رقبياً) عرضة للتدريج الصحيح . وفجأة يداهمنا ايضاً ضمن ما اوردناه سابق شعور مفاجيء يكاد يكون ميتافيزيقي الأصل ؛ شعور قلق ورعب ، ينبعث من المفهوم الاعمق للقياس والعد والرسم والشكل . والآن فان « كنت » قد صنف مجموع المعرفة البشرية في مركبين هما البداهة (a priori) وهي (على حد زعم كنت شرعية وصحيحة صحة كونية) والتدرج (a posteriori) (وهو بزعمه اختباري ومتغير في تدرجه من حال الى حال) وقد صنف المعرفة الرياضية في المرتبة السابقة ، وبذلك تمكن دون ريب ، أن يختزل الشعور الباطني القوي الى شكل تجريدي . ولكن ، بغض النظر عن الحقيقة (وهي تشاهد مراراً وتكراراً في الرياضيات والميكانيكا الحديثة) والمقررة أنه لا يوجد هناك أي تمييز صارم بين المركبين (البداهة والتدرج) كما ينص عليه المبدأ في الاصل دون قيد او شرط ، أقول لكن البداهة نفسها ، مع أنها بالتأكيد من أشد تصورات الفلسفة إلهاماً ، هي تصور يشتمل ، على ما يبدو على مصاعب جسيمة ضخمة . و «كنت» يفترض (دون أن يحاول البرهان على ما يستعصي على البرهان تماماً) الأمرين : عدم طروء أي تبدل على الشكل خلال مجموع عمليات النشاط الذهني ، وهوية الشكل بالنسبة الى جميع الناس . ونتيجة لذلك ، وبفضل التحيز الفكري الذي ساد

تلك المرحلة ، وذلك إذا ما تفاضينا عن تحيزه الخاص ، فان عنصراً لا تحد أهميته قد طواه التجاهل بكل بساطة بين جناحيه . وأعني بهذا العنصر تبدل درجة هذه « الشرعية الكونية » المزعومة . ولا شك أن هناك طبائع جد واسعة في شرعيتها والتي هي (كما يبدو في اية حال) مستقلة عن الحضارة والقرن اللذين قد ينتسب إليهما الفرد المدرك . ولكن تسير ، الى جانب هذه الطبائع ، ضرورة خاصة بالشكل ، ، تجعل من كل فكر الفرد المدرك بديهية ، ويخضع لها بسبب كونه منتسبا الى حضارته الخاصة وليس الى حضارة غيرها .

وهنا أيضاً يطالعنا نوعان جد مختلفين للمحتوى الفكري للبداهة ، وإيجاد حد فاصل - ومميز بين هذين النوعين ، وحتى لو قام الدليل على وجود هذا الحد ، إنما هو معضلة لا تطاها جميع إمكانات المعرفة ولن تحل أبداً . وحتى الآن لم يجرأ أحد على الزعم بان التركيب الثابت الممترض للذهن هو وهم وبات التاريخ المنشور أماننا يحتوي على اكثر من نمط واحد من المعرفة . ولكن يتوجب علينا ألا ننسى أن الاجماع على اشياء لم تصبح معضلات بعد ، يفترض الوقوع في خطأ كوني ، كما يفترض تأكد حقيقة كونية . حقاً إنه كان هناك دائماً شعور معين من الشك والغموض ، إلى درجة قد (يستطيع معها المرء أن يصل إلى التخمين الصحيح بواسطة اختلاف الفلاسفة فيما بينهم هذا الاختلاف الذي تكشفه كل لحظة يلقي بها الانسان على تاريخ الفلسفة . ولم ينشأ هذا الخلاف بسبب عدم كمال الذهن البشري ، او بسبب الثغرات التي مازالت تكتنف المعرفة المتكاملة ؛ وبكلمة أخرى ، لم ينجم هذا الخلاف عن نقص او عجز ، بل إنما تعود اسبابه كلها الى المصير والضرورة التاريخية ، وهذا القول يشكل اكتشافاً . ونحن لا نستطيع أن نتوصل إلى اكتساب الاستنتاجات عن الاشياء العميقة والنهائية ، إذا ما عمدنا إلى التأكيد على ماهو ثابت وراسخ ، بل إنما إذا ما درسنا المميزات والخصائص وأظهرنا المنطق الأساسي للخلافات وأثميناه . ان المورفولوجيا المقارنة لاشكال المعرفة هي ما يتوجب على الفكر

الغربي أن يصل فيه ويجول .

- ٤ -

لو نُقدّر للرياضيات أن تكون مجرد علم ، كالفلك أو التعدين ، لكأن بالامكان تحديد مادتها ، لكن هذا ما لم ولن يستطيعه الانسان . ونحن معشر سكان اوروبا الغربية ، قد نقدم على استخدام تصوراتنا العالمي للرقم كي ننجز المهام ذاتها التي أشغل رياضيو أثينا وبغداد أنفسهم بها . ولكن الحقيقة تبقى ماثلة أمام أعيننا لتقرر أن الموضوع والقصد والمناهج لتسمي علما في أثينا وبغداد ، كانت تختلف كلياً عن مثيلاتها الخاصة بنا . فلا يوجد هناك رياضية (Mathemantic) (مفرد رياضيات ^(١)) بل انما هناك رياضيات . إن ما ندعوه « بتاريخ الرياضيات » ليس في الواقع سوى مجرد تحقق متتال لمثل أعلى واحد ثابت لا يتبدل أو يتغير ، وتاريخ الرياضيات يقع فعلاً تحت السطح الخادع للتاريخ ، وهو مركّبٌ تجتمع فيه تطورات مستقلة تسيطر على ذراتها ، وهو عملية أبدية التكرار ، تستولد عوالم جديدة للشكل ، وتلائم تحولاتها وتطرح الدخيل منها ، مجرد قصة عضوية عن الازدهار والنضوج والذبول والموت داخل المرحلة المقررة لها . لذلك على الطالب ألا يسمح لاحد بخداعه . فلقد انبثقت رياضيات النفس الكلاسيكية من العدم . وعلى الروح الغربية المتجسدة تاريخياً ، والتي لا تزال تمتلك العلم الكلاسيكي (ظاهراً لا باطناً كشيء مكتسب) أن تكتسب الرياضيات الخاصة بها ، بواسطة ما يبدو في ظاهره أنه تبديل وتغيير وتحسين ، بينما هو في الواقع هدم وتدمير ينزل بالمنهاج « اليوقليدي » الغريب عنا غرابة جوهريّة مطلقة . ولقد كان فيثاغوروس العامل الرئيسي فيما طرأ على منهاج يوقليد من تبديل وتحسين ، بينما كان ديكارت العامل الاساسي في هدمه وتدميره ، ولكننا إذا ما تعمقنا في عملها نجد انها قاما بالعمل ذاته .

(١) المترجم ،

ان العلاقة بين لغة شكل الرياضيات وبين الفنون الرئيسية المتشابهة ،علاقة موجودة قائمة تكون بهذه الطريقة دون شك وريب . إن مزاج المفكر يختلف ، بالواقع ، اختلافاً كبيراً ومزاج الفنان ، لكن مناهج التعبير للوعي اليقظ لكل منها ، هي في الباطن مناهج واحدة . إن حس الفنانين بالشكل من نحاتين او رسامين او موسيقيين ، هو في جوهره ذو طبيعة رياضية ، وإن التنفيذ الملهم ذاته لعالم غير متناهٍ يعرض ذاته من خلال التحاليل الهندسية الصميمية (Projective) في القرن السابع عشر ، لينعش ويضاعف في حيوية الموسيقى المعاصرة ويغمرها بالنور بتناغمها الذي ظهرته من فن النغم العميق (Bass) (والذي هندسه عالم الصوت) وليزود التصوير بمبادئ علم المراتب (وهو الهندسة المحسوسة لعالم الابعاد الذي حصرت معرفته بالغرب فقط) إن هذا التنفيذ الملهم هو ذاك الذي وصفه « غوتيه » إنها الفكرة التي يفهم بها فوراً الشكل في ميدان البديهة ؛ بينما لا يدركها العلم المجرد ، بل إنما يراقبها ويشرحها إن الرياضيات تتعدى حدود المراقبة والتشريح ، وهي في اسمي لحظاتها ، تجد طريقها إلى التجلي بواسطة الرؤيا لا التجريد ، ونحن مدينون لغوتيه ايضاً بهذا التقرير العميق حينما قال : « إن الرياضي يبلغ مستوى الكمال عندما يشعر داخل نفسه بجمال الحق »

ومن هذا القول يتضح لنا الترابط الوثيق الذي يشد سر الرقم إلى سر الابداع الفني ، وهكذا يحتل الرياضي بالفطرة مكانه إلى جانب عظماء مؤلفي الموسيقى البافونية وكبار ارباب الأزميل والفرشاة ، فهو يجاهد كما يجاهدون ، وعليه أن يجاهد كي يحقق النظام الأعظم لجميع الأشياء بواسطة الباسه رمزاً (Symbol) كي ينقله الى الرجل العادي الذي يسمع بصوت هذا النظام يدوي في باطنه ، لكنه لا يستطيع أن يمتلكه أو يستحوذ عليه . ان ميدان الرقم ، هو كميديان النغم والخط واللون ، لذلك يصبح صورة لعالم الشكل ، ولهذا السبب يصبح لكلمة « مبدع » في ميدان الرياضيات معنى اوسع من معناها في العلوم المجردة . ولقد كانت لنيوتن و « غاوس » و « ريمان » طبائع الفنانين ، ونحن نعرف

المنجأة المذهلة التي داهمت بها نظرياتهم العظمى عقولهم . ولقد قال « فايرستراس » الكهل: إن الرياضي الذي هو ليس في الوقت نفسه بعض شاعر لن يصبح أبداً رياضياً مليئاً .

إذن فالرياضيات هي فن ، وهي بوصفها فناً لها مناهجها ومراحل المناهج . وهي ليست كما يخال الرجل غير الخبير والفيلسوف (والفيلسوف رجل غير خبير) أنها غير قابلة للتبديل بتديلاً جوهرياً ، إذ أنها خاضعة كغيرها من الفنون بين مرحلة وأخرى لتبديلات غير ملحوظة . لذلك يجب ألا يعالج أبداً موضوع تطور الفنون العظمى دون إلقاء نظرة جانبية (وهي بالتأكيد لن تكون عقيمة) على الرياضيات المعاصرة .

ولم يحدث أبداً أن قام أحد ليتحرى من خلال الترابط الذي يشد التبدلات التي تطرأ على النظرية الموسيقية ، إلى تحليل اللانهائي ، أقول ليتحرى عن التفاصيل ويبحثها ، مع أن الجمالية (Aesthetics) قد تعامت من هذه التفاصيل أكثر بكثير مما تعلمه منها ما يُسمى « بعلم النفس » .

ومما قد يزيد في الايضاح والكشف عن خفايا الامور دراسة تاريخ تطور الآلات الموسيقية ، شريطة ألا يكون مكتوباً (كما هي حاله دائماً) من وجهة نظر فنية تعالج إنتاج الصوت ، بل يكون دراسة تستهدف القواعد الروحانية العميقة لالوان الانغام وآثارها ، إذ أنها كانت رغبة بلغت بها الشدة الحنين إلى إملاء فراغ لامتناه بواسطة الصوت الذي يصدر عنها . وتقف قبالة القيثارة والمزمار والقصبة الكلاسيكية والطنبور العربي ، العائلتان الضخمتان من الآلات الموسيقية واعني بها عائلة لوحة المفاتيح كالارغن والبيانو والعائلة القوسية ، منذ مطلع العصور الغوطية .

إن تطور كلتا العائلتين روحانيا (ومن المحتمل ايضاً من وجهة النظر الفنية في اصولها) يعود إلى الشمال الكلتي الجرمانى الممتد من ارلندا الى نهر « الفيزير » فنهر « السين » . « فالارغن » والكلافيكورد^(١) يعود فضل

(١) شبيه بالبيانو -- المترجم

صنعها الى انجلترا ، بينما أن الآلات القوسية وصلت الى اشكالها الحالية المعروفة في ايطاليا العليا وخلال المدة الواقعة بين عامي ١٤٨٠ و ١٥٣٠ ، بينما أن ألمانيا هي التي قامت بادخال التحسينات على الارغن حتى أمسى تلك الآلة الجبارة التي نعرفها والتي لم يشهد لها تاريخ الموسيقى مثيلاً . إن عزف « بانخ » العذب الطليق ، على الارغن ، والعزف عليه في عصره ، لن يكون أي شيء ، إذا لم يكن تحليلاً ، تحليلاً لعالم نغم غريب واسع . وبالمثل ، إمتثالاً لفكر الرقم الغربي ، ومعارضة لفكر الرقم الكلاسيكي ، فإن آلاتنا الموسيقية من وترية وهوائية قد تطورت جماعات جماعات ، ولم تتطور كل آلة بمفردها ، وقد سارت وفق نظام باطني كالت بوصلته هي الأصوات البشرية ذات الدرجات الأربع . إن تاريخ الجوقة (اوركسترا) الحديثة بكل ما فيها من اكتشافات جديدة ومن تحسينات طرأت على الآلات القديمة ، هو بالواقع التاريخ الواعي لذاته ، لأحد عوالم الصوت ، عالم ، من المستطاع تماماً ان يُعبر عنه علاوة على ذلك ، بواسطة اشكال من التحليل الارقي .

- ٥ -

عندما وصلت ، قرابة عام ٤٥٠ قبل المسيح ، دائرة فيثاغوروس الى الفكرة القائلة بان الرقم هو جوهر كل الاشياء ، فإن هذه النظرية لا تمثل خطوة من خطوات الرياضيات في طريق التقدم ، بل إنما تدل على أن رياضيات جديدة كل الجدة قد ولدت وخرجت الى النور .

لقد سبق هذه الفكرة كثير من بشائر عرضت معضلات ميتافيزيقية ، وانعطافات فنية في الشكل ، لكن الآن ، تدفقت من اعماق النفس الكلاسيكية نظرية متماسكة ، ولدت بضربة واحدة رياضيات جديدة في لحظة عظمى من لحظات التاريخ ، تلك اللحظات التي دفعت الى الوجود الرياضيات المصرية ، والجبر الفلكي لحضارة بابل بمنهاجه لدراسة خسوف القمر وكسوف الشمس ؛ نعم لقد خرجت رياضيات جديدة ، لأن رياضيات بابل كانت قد استهلكت وخبا

نورها منذ طويل زمن ، بينما ان المصري لم يدون رياضياته .

وقد اكتملت الرياضيات الكلاسيكية في القرن الثاني قبل الميلاد ، توارث عن المسرح واختفت لتعطي مكانها للرياضيات العربية (مع أنها كما يبدو لا تزال موجودة حتى في يومنا هذا ، لكن دورها لا يتجاوز انها طريقة من طرق الترقيم الذي تقوم به)

أما ما نعرفه عن الرياضيات الاسكندرية ، فانما تفرض الضرورة علينا أن نفترض أنه كانت داخل الشرق الاوسط حركة رياضية عظيمة ، وأن مركز ثقل هذه الحركة كان لا بد أن يكون موزعاً بين المدارس الفارسية-البابلية (كمدارس « أديسا » و « جونديسابور » و « ستسيفون » ولكن لم يجد سوى بعض التفاصيل من علوم هذه المدارس طريقه إلى مجالات النطق الكلاسيكي . وبالرغم من الاسماء اليونانية التي يحملها العلماء الرياضيون الاسكندريون ، (كثرزوندوراس الذي عالج أرقاماً لا يقل مجالها العلمي عن مجالات الأرقام الفارسية والبابلية ، « وسيرنيوس » الذي أبدى بداعة متناغمة في دراساته في خواص الفراغيات (Space) وهيبسكليس الذي ادخل نظرية تقسيم الدائرة الكلدانية ، « وديوفانتوس » قبلهم جميعاً) أقول إن هؤلاء العلماء كانوا جميعاً ، دون ريب ، آراميين ، واعمالهم جميعاً تشكل جزءاً صغيراً من الآداب التي كتب معظمها باللغة السورية .

ولقد وجدت الرياضيات اكتمالها على أيدي المفكرين العرب والمسلمين ، وبعد أن اكتملت ، سادت فترة أخرى طويلة (من العقم ^(١)) . اعقبته ولادة رياضيات جديدة كل الجدة ، واعني بها الرياضيات الغربية ، رياضياتنا ، والتي يدفعنا افتتاحنا بها إلى اعتبارها رياضيات واعتبارها الرياضيات التي وصلت بمقصد عشرين قرناً من الزمن إلى أعلى مرتبة ، مع أن قرونها في الواقع هي قرون يحصرها حتماً الرقم ، وهي في معظمها قد استهلك الآن .

إن أثمن شيء في الرياضيات الكلاسيكية هو افتراضها أن الرقم هو

(١) المترجم

جواهر كل الاشياء التي تدركها الحواس ، فمهي تعريفنا للرقم على أنه وحدة قياس ، فانما يشتمل هذا التعريف على كامل عالم شعور النفس المكرسة بحساس ذاتها لك « هنا » ولد « الآن » . فالقياس وفق هذا المفهوم يعني قياس شيء قريب ومتجسد ، فلنتأمل في محتوى الانجازات الفنية الكلاسيكية ، ولنأخذ على سبيل المثال ، مثالاً لرجل عاري ، إننا نرى في التمثال أن كل عنصر جوهري وهام في هذا «الكائن» قد استنزف، تبديداً في السطوح (Surfaces) والابعاد ، الترابط الحسي بين أعضائه .

إن التصور « الفيشاغوري » لتناغم الارقام ، بالرغم من أن فيثاغورس قد يكون استنتج تصوره هذا من الموسيقى (وليكن معلوماً أنني اعني الموسيقى التي لم تعرف « البلوفوني » والتناغم والتي كانت الاتها تعطي أنغاماً بسيطة عميقة تكاد تكون مترهلة تقريباً) أقول إن التصور « الفيشاغوري » ذاك كان القالب الحقيقي الذي جسد فيه النحات هذا المثل الأعلى . إن الحجر المنحوت هو شيء ما طالما يأخذ بعين الاعتبار الابعاد والشكل المقياس . أما ماهيته ، فإنما هي تلك الماهية التي تتبدى تحت أزميل النحات ، أما ما عدا ذلك فإن الحجر المنحوت هو هيولي Chaos أي شيء ما لم يتحقق بعد ، وهو بالواقع عدم ، وإذا ما نحن تطورنا بشعورنا هذا به إلى مرتبة أعظم ، ووصلنا به إلى مرتبة تناقض مرتبة العدم وتعارضها ، أي إلى مرتبة الكينونة ، والتي تتضمن بالنسبة إلى النفس الكلاسيكية حالة موضحة للعالم الخارجي ، ونظاماً متناغماً يشتمل على كل شيء بمفرده كماهية حاضرة معرفة تعريفاً جيداً ومدركة إدراكاً حسناً . إن مجموع اشياء كهذه لا يشكل اقل من كامل العالم . أما ما قد يقع بين هذه الاشياء من فراغات ، والتي يملأها بالنسبة إلينا الرمز الانطباعي لكون الفراغ Universe of space ، فانها فراغات عديمة الأهمية في نظر تلك الأشياء (التي يكون مجموعها كامل ^(١) العالم)

إن الامتداد يعني بالنسبة إلى جسم الجنس البشري الكلاسيكي وبالنسبة

(١) المترجم

إلينا الفراغ، والاشياء تتبدى أمامنا كعمل يقوم به هذا الفراغ. ونحن إذا ما نظرنا إلى الورا بوجهة النظر هذه فمندئذ قد نستطيع أن نعوض بانظارنا إلى أبعد أعماق « الميتافيزيقا » الكلاسيكية عمقا .

إن كلمة « أنكسياندر » (. .) هي كلمة غير قابلة للترجمة الى اللغات الغربية ، وهي الكلمة التي لا تمتلك رقما بالنسبة الى إحساس العالم « الفيثاغوري » بالكلمة. وليست لها ابعاد قابلة للقياس او حدود معرفة ، ولذلك فليست لها كينونة^(١) (Being) . فالشيء معدم القياس والنفي للشكل، والتمثال الذي لم ينحت بعد من الحجر، الـ (. . .) المعدوم الحدود والشكل بصريا يصبح شيئا ما (أعني العالم) بعد أن تشقه الاحاسيس . ان الشكل المستتر ، (البداهة) للمعرفة الكلاسيكية ، وهو المنعدم الجسد الى ذاك الحد، هو الذي حلت محله تماما صورة العالم الكانتيه^(٢) ، حينما تخطت ما وراء الفراغ عندما أكد « كنت » أنه بالامكان أن « يفكر مسبقا » بكل الاشياء .

والآن باستطاعتنا أن نفهم ما هو الذي يفرق بين رياضيات وأخرى ، وخاصة بين الرياضيات الكلاسيكية والرياضيات الغربية .

إن كامل شعور العالم الكلاسيكي الناضج بالعالم ، هو الذي دفع به إلى أن يرى في الرياضيات ، نظرية تنظم علاقات الحجم والبعد والشكل بين الاجسام . وعندما انطلق « فيثاغوروس » من شعور ليعبر عن القاعدة الحاسمة ، أمسى الرقم بالنسبة إليه رمزا بصريا ، وليس وحدة قياس للشكل بصورة عامة . لقد أمسى الرقم علاقة تجريدية ، لكنها نقطة أمامية في ميدان الصير (The Become) او بالأحرى نقطة من ذاك الجزء منه (الصير) الذي كان بمقدور الحواس أن تشقه وتخضعه للنقد .

ولقد فهم كل العالم الكلاسيكي دون استثناء بالارقام وحدات للقياس ،

(١) لا شك ان القارىء يدرك الفرق بين كلمتي كينونة ووجود (Existence)

(٢) نسبة الى « كنت » .

وأحجاماً وأطوالاً وسطوحاً ، ولم يكن باستطاعتهم أن يتخيلوا أي امتداد آخر لمفهومهم هذا عنها . إن كامل الرياضيات الكلاسيكية هي في اعماق مفاهيمها هندسة متحجرة ، Stercomtry « فيوقليد » الذي جمعها في منهاج وضه في القرن الثالث رأى في المثلث ضرورة عميقة لتحديد سطح جسم من الاجسام ، ولم ير فيه أبداً منهاجاً لخطوط ثلاثة متقاطعة ، أو جماعة من نقاط ثلاث في فراغ ذي ثلاثة أبعاد . وهو يُعرّف الخط أنه طول بلا عرض ، ومثل هذا التعريف لا يلقى منا سوى الرثاء له ، بينما أن الرياضيات الكلاسيكية كانت تعتبره تعريفاً رائعاً ممتازاً .

إن الرقم الغربي هو أيضاً فراغي بنوع خاص ، وهو بذلك نظام (او تنضيد) للوحدات المماثلة ، وليس هو كما اعتقد « كنت » وحتى « هاملتزر » أنه ينطلق من الزمن كما تنطلق البداهة من التصور . ان الزمن الواقعي (كما سنرى بوضوح يزداد جلاء كلما توغلنا في سياق هذا المؤلف) ليست له أدنى علاقة بالاشياء الرياضية . فالاعداد تابعة حصراً لميدان الامتداد . ولكن هناك بالتأكيد الكثير من الامكانات (وهي لذلك ضرورات ايضاً) لتقديم عرض منظم للممتد ، طالما هناك حضارات . ان الرقم الكلاسيكي ، هو عملية فكرية لا تتعامل والعلاقات الفراغية ، بل انما تتعامل فقط ووحدات منظورة محسوسة محدودة ، ومن هذا يستنتج بداهة وبالضرورة ان الفرد الكلاسيكي يعرف فقط (إيجاباً وكلاً) الارقام « الطبيعية » والتي هي بالعكس ، تلعب لدينا في الرياضيات الغربية دوراً تافهاً وسط منهاجنا الرقمية المعقدة والبالغة في التعقيد والأرخميدية (نسبة الى أرخميدس) . ولذلك فإن فكرة الارقام غير المنطقية (كالكسور العشرية اللامتناهية) كانت فكرة غير قابلة للادراك داخل الروح الأغريقية . ان يوقليد يقول (وكان الواجب ان يفهم على صورة افضل « ان الخطوط المستقيمة على القياس لا تربط بينها أية علاقة شأنها في ذلك شأن الارقام . والواقع أنها فكرة الارقام غير المنطقية التي عندما تفهم ، هي التي تفرق بين تصور للرقم وبين تصور للحجم ، فان حجم

رقم كهذا (مثلاً) لا يمكن ابدأ أن يُعرّف أو يُعرض عرضاً سطحياً بواسطة خط مستقيم . ويستنتج ايضاً من هذا أن الأغريقي اذا ما حاول ان يتأمل قطر المربع مفتشاً عن العلاقة التي تشده الى أحد أضلاع المربع ، فعندئذٍ سيجد الأغريقي نفسه يجابه فجأة نوعاً آخر من الرقم ، نوعاً كان غريباً غرابة جوهرية عن النفس الكلاسيكية ، ونتيجة لذلك كانت تهرب اذا ما نزعته عن سره القناع أن يسمي شديد الخطر . هناك خرافة اغريقية فريدة في نوعها وأهميتها ، وهذه الخرافة تقول بأن الرجل الأول الذي نزع القناع عن غموض اللامعقول المستتر لاقى حتفه نتيجة لجنوح سفينة . وذلك « لأنه من المتوجب ان يترك كل ما لا شكل له ، أو ما يستعصي على التعبير مستوراً »

ان الرعب الكامن وراء هذه الخرافة هو التصور ذاته الذي منع حتى أشد الاغريق نضوجاً أن يوسع في حدود دول مدنه (City-states) توسيعاً يمكنه من تنظيم جوانب الريف تنظيماً سياسياً ، وأن يشقوا طرقهم شقاً ينتهي بها الى تحقيق الفائدة المرجوة منها، ويحولوا أزقتهم الى مناظر فسيحة، فجعلتهم يرتدون بإبصارهم الى الوراء ، ومنعهم ايضاً من أن يتأملوا بالملك البابلي ذي الفضاء المرصع بالنجوم ، وجعلهم يرفضون المغامرة في البحر المتوسط فيتبعون خطوط سير شقها من قبلهم الفينيقيون والمصريون . لقد خندق الوجود الكلاسيكي داخل ذلك الرعب الميتافيزيقي ، ولذلك كانت عليه أن ينهار وأن ينحدر بعوالمه (خلق الفن معظمها وصانه) الى درك بدائي . ان ادراك هذا الرعب هو ايضاً ادراك للاهمية النهائية للرقم الكلاسيكي ، واعني بذلك التمارض بين ما يُقاس وبين ما لا يقاس ، وفهم الأهمية الأخلاقية العالية لمحدوديته .

ولقد أحس غوته ايضاً بهذا ، بوصفه تلميذاً للطبيعة ، ولذلك فان القدر الاكبر من كراهيته المربعة للرياضيين ، والتي نستطيع أن نراها الآن ، كانت في الواقع بمثابة ردة فعل غير ارادية ضد الرياضيات غير الكلاسيكية ، ضد حساب التفاضل المتناهي في صغر ارقامه ، والذي كان يكن وراء الفلسفة الطبيعية في عصره .

كان الشعور الديني في الفرد الأغريقي يركز ذاته يوماً بعد يوم على الحاضر المحسوس .

زد على ذلك العبادات المحلية التي كانت وحدها تعبر عن جامعة ديانات يوقليدية . أما التجريد والمذاهب التي تسبح شديدة في فضاء الفكر فانها بقيت أبداً غريبة عن شعور الفرد الكلاسيكي .

إن لمذهب من هذا النوع صفات مشتركة والمذهب « الرومي » الكاثوليكي كما للتمثال من صفات مشتركة وأرغن الكاتدرائية . ولا شك أن رياضيات يوقليد كانت تشتمل على شيء ما من المذهب الديني . فلنتأمل ، مثلاً ، في العقائد الفيتاغورية السرية والنظريات المتعلقة بالجسم المتعددالسطوح والجوانب المنتظمة (Polyhedrons) وفيما لهذه من أهمية مستترة في دائرة أفلاطون ، وهذه هي الحال تماماً ، فإن هناك علاقة عميقة تربط بين تحليل « ديكارت » للانهاثي وبين اللاهوت « الدغماتي » المعاصر عندما انطلق من مقررات الإصلاح الديني والردة على الإصلاح الى ايمان ، معدوم الحس تماماً ، بالله وحده (Deism)^(١) . لقد كان « ديكارت » وباسكال رياضيين ودينان بمذهب « جانسن »^(٢) ، أما « ليبنتز » فكان زنديقاً يتظاهر بالتقوى والورع ، أما فولتير ولاغرانج و « دالمبرت » فكانوا أنداداً لهؤلاء .

لقد أحست النفس الكلاسيكية بأن مبدأ اللامعقول ، هذا المبدأ الذي حرق الرداء الحجري الذي كان يتلفع به كامل الارقام ، وطوح بالنظام العالمي المكتفي ذاتياً ، والذي كانت تمثله هذه الارقام وتدافع عنه ، أقول أحست النفس الكلاسيكية بأن مبدأ اللامعقول هو إلحاد وكفر بالالهى المقدس نفسه ، ويتبدى هذا الاحساس جلياً فيما أورده افلاطون على لسان « تياوس » ،

(١) Deism الايمان بالله وحده وإنكار الوحي .

(٢) هو « كورني جانسن » (١٥٨٥ - ١٦٣٨) مطران مدينة « ايبير » وكان يؤمن بفساد العالم المطلق ، وبالنعمة الالهية التي لا تقاوم ، وبفقدان الارادة الحرة ، وبالتقوى والكفاءة المحدودة . - المترجم -

وذلك لأن تحول سلاسل من الأرقام المُمَيَّزة والقائمة بذاتها الى « كونتنيوم »^(١) (Continuum) ، لم يتحدَّ فقط التصور الكلاسيكي للرقم بل إنما تحدى أيضاً الفكرة الكلاسيكية في العالم نفسها . ولهذا من اليسير علينا أن نفهم ان حتى الأرقام السلبية ، هذه الأرقام التي لا تشكل أية صعوبة تقف عندها أفهامنا كانت أرقاماً مستحيلة في الرياضيات الكلاسيكية ؛ ناهيك عن « الصفر » (٠) كرقم هذا الابداع الرائع لقوة تجريدية عجيبة ، والذي اعتبرته النفس الهندية قاعدة للترقيم « المنزلي » (نسبة الى المنازل : منزلة الاحاد منزلة العشرات ... الخ المترجم) والذي هو في واقعه المفتاح لمفهوم الوجود . إن الأحجام السلبية ليس لها أي وجود فالتعبير التالي مثلاً (٢ -) × (٣ -) = ٦ تعبير لا تدركه الحواس ولا يمثل حجماً زد على ذلك ان سلاسل الأحجام التي تنتهي بـ (+ ١) بالعرض البياني (graphic) للأرقام السلبية :

$$\left(\begin{array}{cccccccc} 3 & - & 2 & - & 1 & - & 1 & 0 & + & 2 & + & 3 & + \\ . & - & . & - & . & - & . & . & - & . & - & . & - \end{array} \right)$$

تجسد أمامنا فجأة ابتداءً من الصفر (٠) فما فوق رموزاً ايجابية لشيء ما سلبى ، وهي تعني شيئاً ما ، لكنها لم تعد هي ذاتها ، غير ان اكتمال هذا العمل (الآنف الذكر) لم يكن ليقع أبداً في اتجاه الفكر الكلاسيكي نحو الرقم .

إذن إن كل نتاج وُلد به الوعي اليقظ للعالم الكلاسيكي ، يُصعد به الى مرتبة الواقعة بواسطة التعريف النحقي (نسبة الى نحت - المترجم)

لذلك كان الكلاسيكيون يرون أن كل شيء لا يُرسم هو ليس « رقماً » ، أما « أرختياس » ويودوكسوس « فهما يستعملان مصطلحي أرقام « للسطح » والحجم ، ليعبرا عما نعني نحن به حينما نقول مرفوع للقوة الثانية

(١) رقم متتال وهو نفسه ، ولا يستطاع تأكيد محتواه إلا بالإشارة الى شيء آخر ، مثلاً البعد الرابع - المترجم .

او الثالثة مثلاً (ب ٢ أو ج ٣ - المترجم) ومن اليسير علينا أن ندرك أن تصور قوى متممة مكتملة ، لم يكن موجوداً داخل غيلتيهما أو فكريهما ، ولذلك فإن القوة الرابعة كانت لا شك ستعزو فوراً للفكر المستند الى شعور تشكيلي^(١) (Plastic) ان امتداداً ذا أبعادٍ اربعة ، وان ادخال أبعادٍ هادية اربعة في الصفة (حساب مستحيل) سحف وهراء .

ولا شك أن اصطلاحات E^{ix} والتي نستعملها نحن دائماً، او حتى إشارات الكسور (مثلاً $\frac{1}{2}$ هـ) والتي تستخدم في الرياضيات الغربية منذ عصر «أريسم» (القرن الرابع عشر) كانت لا ريب ستكون في نظرهم مجرد سحف وهباء . وكان «يوقليد» يُسمي عوامل النتائج (الحسابية) بالجوانب ، وكان يعالج الكسور (نهائية بالطبع) كملائق مكتملة الرقم تربط بين خطين ، لذلك يتضح لنا بماورد، أنه لا يمكن أن يتدفق من مثل هذا الفكر مفهوم للصفر (٠) كرقم ، وهو مفهوم عديم المعنى بالنسبة الى الرسام . ومع هذا يتوجب علينا نحن الذين نمتلك عقولاً رُكبت تركيباً مغايراً لتركيب عقولهم ، ألا نناقش، منطلقين من عاداتنا ، عاداتهم ، فنعتبر رياضياتهم خطوة اولية في مضمار تقدم « الرياضيات » . فلقد كانت الرياضيات الكلاسيكية تمثل شيئاً كاملاً في نظرة الانسان الكلاسيكي الى عالمه وأهدافه (ونحن لا نرى اليوم ما رآه .)

لقد احتوى منذ زمن طويل العالمان الرقيان لبابل والهند ، على عناصر رياضية جوهرية كان الأغريقي يعتبرها سحفاً وهراء ، ولم تكن الجاهلة هي التي أملت عليه وجهة النظر هذه ، وذلك لأن الكثيرين من مفكري الاغريق كانوا يعرفون بها ومطلعين عليها .

ويتوجب علينا أن نكرر قولنا بأن الرياضيات هي وهم وخداع حواس ان التفكير الرياضي ، وبصورة عامة ، التفكير العلمي ، تفكير صحيح ومقنع و «ضرورة فكرية» شريطة أن يعبر عن شعور الحياة الخاصة به وإلا

(١) Plastic arts : الفنون التشكيلية .

فإنه يكون إما مستحيلاً عقيماً هراءً ، أو يكون كما ترغب أحياناً نفسنا التاريخية المتعجرفة في وصفه ، بدائياً .

ان الرياضيات الغربية مع أنها رياضيات صحيحة بالنسبة الى الروح الغربية فقط هي بلا ريب انجاز رئيسي رائع من انجازات تلك الروح . ومع ذلك فإنها كانت قد تبدو في نظر افلاطون انحرافاً سخيفاً مؤلماً عن الطريق المؤدية الى عقل الرياضيات الكلاسيكية الحقيقية وذكائها . وحالنا لا تختلف عن حال افلاطون فنحن فاقدون لكل تصور لجمهرة فكر الحضارات العظمى الأخرى والتي أهملناها اهما لا خاطئاً لأن عقلنا بمحدوديته المعروفة لم يسمح لنا بان نتمثلها أو (والنتيجة ذاتها) لأن عقلنا المحدود نبذها ورفضها ووصمها بالخطأ وقرر أنها سخيفة ومن نوافل القول .

- ٦ -

ان الرياضيات الاغريقية بوصفها علماً 'مدرّكاً' تعتمد أن تسجن ذاتها داخل حقائق الحاضر الملموس وأن تحصر نفسها وصحتها في القريب (Near) والصغير . ونحن اذا ما قابلنا الرياضيات الغربية بهذا الثبات المعصوم عن الخطأ ، لاتضح لنا عملياً أن الرياضيات الغربية رياضيات غير معقولة نوعاً ما . مع أن هذه الحقيقة لم تعرف واقماً ، إلا منذ اكتشاف الهندسة « اللايوقليدية » . ان الارقام هي صور فهم مجرد تماماً من القدرة على استثارة الإحساس ، وهي فكر العقل المجرد وهي تحتوي على صحتها المجردة داخل ذواتها . لذلك فان تطبيقها تطبيقاً صحيحاً على وقائع الخبرة الواعية يشكل ، في حد ذاته معضلة ، معضلة تتبدى يوماً بعد يوم ، لكنها لم 'تحل' أبداً . زد على ذلك ان اثتلاف المنهاج الرياضي والمشاهدة الاختبارية قديكون في الحاضر ، أي شيء ، لكنه لن يكون أبداً بالواضح الغني عن البيان . ومع ان الفكرة الرئيسية (كما وضعها شوبنهاور) تقول بان الرياضيات ترتكز الى دلائل الاحساس

المباشرة . الا أن الهندسة اليوقليدية بالرغم من كونها متفقة اتفاقا سطحيا والهندسة الشائغة في كل العصور ، لا توافق الا على العالم الظاهري تقريبا وداخل حدود ضيقة . وهذه الحدود هي في لوحة رسم . فلنمدّ بهذه الحدود لنرى الى أي مصير تنتهي اليه متوازيات يوقليد . ان هذه الخطوط المتوازية تلتقي عندئذٍ في خط الافق . وهذه حقيقة بدئية يستند اليها كامل علم المراتيات في الفن .

والحق أنه عمل لا يغتفر من « كنت » ، وهو مفكر غربي ، أن يتجنب رياضيات المسافة (Distance) وأن يلجأ الى مجموعة من الأمثلة العددية ، والتي يكفي مجرد تفاهتها أن يستثنى منها المعالجة بواسطة المناهج الغربية المميزة والمتناهية في الصغر . لكن يوقليد ، بوصفه مفكراً في العصر الكلاسيكي ، كان ثابت العقيدة راسخ الايمان بروح هذا العصر ، لذلك أحجم عن البرهان على الحقيقة الظاهرية لقواعده ، بواسطة الاستشهاد مثلاً ، بالمثلث الذي يتشكل من شخص مراقب ونجمتين اثنتين ثابتتين تقعان على مسافة لا متناهية في بعدها ، وذلك لأن هاتين النجمتين تستعصيان على الرسم والفهم معاً ، وشعور يوقليد في استشاده هذا ، كان هو ذاك الشعور بذاته الذي ينكشف على نفسه عندما يواجه اللامعقول ، وهو الشعور الذي لم يتجرأ على إعطاء العدم قيمة كصفر (٠) (في الترقيم مثلاً) ، ويغمض (أي الشعور) عينيه ، حتى حين تأمله وبجرانه في العلاقات الكونية ، عن اللانهائي ويتمسك برمزه (Symbol) للتناسب .

أما « آرسطارخوس » الذي كان ينتسب منذ عام ٢٨٨ - ٢٧٧ للمدارس الاسكندرية الفلكية فلا ريب ، انه كان ذا علاقة بالمدارس الكلدانية - الفارسية ، فهو الذي خطط النظام العالمي لمركزية الشمس . وحينما اكتشف كوبرنيكوس هذا النظام الجديد ، فإنه هز عواطف الغرب الميتافيزيقية هزاً عنيفاً ارتجفت معه أسسها وقواعدها . ولنتأمل في جيوردانو^(١) برونو « الذي

(١) جيوردانو برونو ولد عام ١٥٤٨ وأحرق عام ١٦٠٠ باعتباره هرطيقاً ، وقد ←

قدر له أن يكتمل فيه الالهام والشعور المسبق الجبارين ، وأن يبرر الشعور الفوسقي (نسبة الى فوست) والغوطي باللانهاية ، هذا الشعور الذي عبر عن نفسه بوضوح بأشكال الكاتدرائيات . لكن العالم قابل إنجازات « آرستارخوس » بلا مبالاة متناهية في عدم اكتراثها واهتمامها ، لذلك سرعان ما طوى النسيان هذه الانجازات ، ونسيها العالم متعمداً كما أظن وأخمن . ولقد كان معظم اتباعه القلائل من سكان آسيا الصغرى ، وكان سليوقوس ابرز اتباعه (عام ١٥٠) من سكان مدينة « سليوقيا » الواقعة على نهر دجلة . والحق أن نظام «ارستارخوس» لم يكن بالنظام المشوق للحضارة الكلاسيكية ، وكان بالامكان أن يصبح فعلاً خطراً عليها ، ومع هذا كانت نظاماً تفصل بينه فوارق واضحة وبين النظام « الكوبرنيكي » (وهذا أمر لم يدرك من قبل) وهذه الفوارق كانت تصدر عن شيء ما يجعله مطابقاً مطابقة كلية للشعور الكلاسيكي بالعالم ، مثلاً الزعم القائل بأن الكون محدود ومحدودية مادية ، وبأن البصر يستطيع أن يدركه كمحيط مقعر ، حيث تتحرك الانظمة الكوكبية في وسطه ، وفق الخطوط والسياقات التي عينها كوبرنيكوس .

لقد كان علم الفلك الكلاسيكي يعتبر دائماً ان الأرض والأجرام الفلكية الأخرى كذاتيات ، تختلف ذاتية الأرض عنها ، وانها والأجرام نوعان مختلفان ، مهما تكررت تفسيرات دورانها وشرحه . زد على ذلك أن الفكرة المعارضة لهذه ، والقائلة بأن الأرض ليست سوى نجم بين نجوم ، هي فكرة لم يأخذ بها تماماً نظام بطليموس ، او نظام كوبرنيكوس ، ولقد كان وائدها بالفعل ، « نيقولا كوسانوس » وليوناردو دافنشي . ولكن هذا التخطيط لمحيط فلكي قد أخذ أنفاس مبدأ اللانهاية والذي كان يشكل خطراً على التصور الكلاسيكي المحسوس فيخرجه خارج الحدود التي سجن نفسه

— كرس كامل حياته للتبشير باسم الله ونظام « كوبرنيكس » الكوني ، ولمكافحة العقائد الارسطوطالية بالكون .
- المترجم -

داخلها . وقد يفترض أحد الناس فيقول بأن تطبيق منهاج ارستارخوس : كان أمراً محتوماً ، ولقد سبقه المفكرون البابليون الى معرفته بطويل زمن ، غير اننا لا نصادف مثل هذه الفكرة ، فارخميدس يبرهن على أن تعبئة هذا الحجوم المقرر الثابت (والذي هو الكون بالنسبة الى ارستارخوس بعد كل شيء) بذرات من الرمال ، فان التعبئة ترتفع بعدد ذرات الرمال الى نتيجة عددية (Figure - results) جد مرتفعة ، لكن هذه النتيجة لن تكون لانهائية . ان هذه الفرضية التي كثيراً ما قيل عنها أنها هي الخطوة الأولى نحو حساب التكامل (Integral calculus) ، إنما تمثل انكاراً (واضحاً في كل مرحلة من مراحل) لكل شيء نعينه بكلمة التحليل ، بينما نشاهد ، في فيزيائنا ، ان الفرضيات ، المتزايدة جيشاناً وعدداً والقائلة بوجود فضاء مطلق مادي ، (يعرف فوراً) تتكسر الواحدة منها تلو الاخرى على أسوار رفضنا للاعتراف بالحدودية المادية لأي نوع من الانواع ، ولقد قام يودوكساس « وأبولونيوس » « وأرخميدس » وهم جميعاً بالتأكيد أشد الرياضيين الكلاسيكيين جرأة وذكاءً ، بوضع تحليل بصري مجرد للأشياء في الصير مستنديين في ذلك على قواعد حدود النحت الكلاسيكي ، وقد استخدموا في معظم أعمالهم حين وضع هذا التحليل المسطرة والفرجار . لقد عمد هؤلاء الى مناهج في التكامل عميقة الفكر جداً (وهي مناهج من الصعب علينا فهمها) لكنهم كانوا متشابهين تشابهاً سطحياً حتى ومنهاج لينتزر التكامل المحدد ، ولقد استخدموا أماكن هندسية وأحجاماً متطابقة ، لكن هذه هي إنما أحوال ووحدات محددة للقياس ، وليست أبداً ، كما هي حالها عند « فرمت » « وديكارث » خاصة ، علاقات فراغية غير محددة : قيم لنقاط تعبر عن مراكزها في الفضاء . ويتوجب علينا أن نضع في مرتبة هذه المناهج ، منهاج أرخميدس المستنفذ (Exhaustion) ، هذا المنهج الذي ضمنه الرسالة المكتشفة حديثاً ، والتي ارسل بها الى « إيراتوستينس » وببحث فيها مواضيع كتربيع الدوائر والأقواس في القطع المخروطي الشكل بواسطة المستطيلات

داخله (بدلاً من الاشكال المتعددة الزوايا والاضلاع polygons) غير أن مجرد التعقيد المزاوغ والمفرط في تشابكه الذي يكتنف مناهج ارخميدس المرتكزة ، بالتأكيد ، على آراء افلاطون الهندسية ، يجعلنا نتبين بالرغم من الماثلات السطحية مدى الفوارق الهائلة التي تفصله عن باسكال . ونحن اذا ما استثنينا نظرة « رين » في التكامل ، فعندئذٍ ، أي تعارض وهذه الافكار يمكنه أن يجابهنا ويكون أشد من التعارض الذي نسميه بتربيعات الدوائر والاقواس المعاصرة . ان هذا الاسم بحد ذاته لا يمثل أكثر من أن يد النحس قد ابقت عليه ، بعد أن طمس النسيان غيره . فالسطح تشير اليه مهمة محدّدة له ، ورسم اشكال كهذه ، قد أتى عليه الدهر واختفى . والحق ! أنه لم يحدث أبداً أن اقترب العقلاء الرياضيين من بعضها بعضاً كما اقتربا في هذه النظرة ، كما وأنه ليست هناك من نظرة أخرى تعبر عن الهوة السحيقة التي لا يمكن ردمها أو تجاوزها والتي تفصل بين الروح الكلاسيكية ، والروح الغربية .

ولقد أخفى (مثلاً) المصريون في طراز هندستهم المعمارية التكميلية الارقام المجردة ، خشية أن يعثر على سرها (سر الارقام) . وكانت الارقام ايضاً بالنسبة الى الأغريقين تشكل مفهوم الصير (The becone) ، مفهوم المتحجر ، مفهوم المُقدر له الموت والزوال . إن التمثال الحجري والمنهاج العلمي ينكران الحياة . وإن الرقم الرياضي وهو المبدأ الرسمي لعالم امتداد يشتق منه وجوده الظاهري ويخدم العقل البشري اليقظ . اقول إن هذا الرقم يحمل الطابع الكامل للضرورة السببية وهو لذلك مرتبسط بالموت كارتباط الرقم التقويمي بالضرورة ، بالحياة ، بضرورة المصير .

إن هذا الارتباط ذا الشكل الرياضي الصارم ، بالكائنه من تركيب وأسس ، وبظاهرة فضلته التركيبية ، الجسم ، سيتضح لنا أكثر فأكثر أنه هو أصل كل فن عظيم . ولقد سبق لنا أن لاحظنا تطور الزخرفة المحفورة والمنقوشة على الأدوات والأواني الجنائزية . إن الارقام هي رموز للفناء والزوال . وإن

الاشكال المتحجرة المتييسة هي نفي للحياة ، وإن القواعد والقوانين تطبع وجه الطبيعة بالصرامة والقسوة ، وإن الأرقام تحتم الموت ، بينما تجلس « الامهات » في القسم الثاني من « فاوست » متوجة ذات بهاء وجلالة ، مُترفعة في :

« بمالك الصورة غير المحدودة تتشكل وتتحول

وهي الدور الخالد للعقل الخالد

هي مظاهر كل الاشياء في الخليقة

تدور أبداً وأبداً حولنا

إن « غوته » يقترب جداً من افلاطون في استطلاع غيب أحد الاسرار النهائية ، « فأمهات » غوته ، التي تطالها اليد هي أفكار افلاطون ، وهي امكانات روح ، وأشكال لم تولد بعد لحضارات فاعلة متمعدة يجب ان تتحقق فناً وفكراً وأنظمة حكم (Polity) وديناً تقرره وتنظمه هذه الروح . وهكذا يرتبط الفكر الرقي بالفكرة العالمية لحضارة ما ، ويرقى به هذا الارتباط فوق المعرفة المجردة والخبرة ويصبح نظرة في الكون ، وينشأ عن هذا الواقع عدد من الرياضيات أي عدد من العوالم الرقمية يعادل عدد الحضارات الارقى . وبهذه الوساطة فقط نستطيع أن نفهم ، كأمر هام وضروري ، الحقيقة القائلة بان اعظم المفكرين الرياضيين ، الفنانين الخلاقين في بمالك الرقم ، قد وصلوا الى اكتشافاتهم الرياضية الحاسمة في حضاراتهم المتعددة ، وهم مدفوعون ببديهة دينية .

ويتوجب علينا ان نعتبر الرقم الكلاسيكي و « الابولي » نسبة الى « ابولون »^(١) من مخلوقات فيثاغورس الذي اوجد ديناً ايضاً . ولقد كانت الغريزة هي التي قادت مطران مدينة بريكسن العظيم ، « نقولا كوسانوس » (١٤٥٠) من الايمان بالله اللامتناهي في الطبيعة الى اكتشاف عناصر حساب

(١) إله الجمال والشعر والموسيقى و « الاورا كل » وقوام ارطيميس ، كما تقول الخرافة اليونانية وهو ايضاً إله للشفاء .
- المترجم -

التفاضل والتكامل اللامتناهي في صغره ، زد على ذلك ان « يبنتر » نفسه الذي قرر وثبت ، بعده بقرنين من الزمن ، مناهج وترقيم حساب التفاضل والتكامل ، إنما قام بهذا العمل نتيجة لتأمل غيبي (ميتافيزيقي) مجرد في المبدأ الإلهي ، وتأمل علاقة هذا المبدأ بالاتساع اللامتناهي ، كي يدرك ويطور تصور تحليل الوضع الطبيعي (Situs) (ولربما كان حساب التفاضل والتكامل ، أشد تراجع الطبيعة نقاء وتحجراً في جوه) . وقد قام فيما بعد « جراسمان » بتطوير وتحسين إمكانات هذا العلم وخاصة في نظريته المعروفة بنظرية الامتداد ، لكن الفضل الأكبر في هذا المضمار إنما يعود الى « ريمان » الخالق الحقيقي لحساب التفاضل والتكامل ، فرمزيتة للسطح المستوي ذي الجانبين تمثل طبيعة المعادلات . أما « كبلر » و « نيوتن » ، وكلاهما متدينان تديناً شديداً فانهما كانا وبقياً مقتنعين كافلاطون ، بأنهما استطاعا ان يدركا إدراكاً بديهياً جو نظام العالم الإلهي بواسطة الرقم فقط .

- V -

لقد قيل لنا دائماً أن تجريد علم الحساب الكلاسيكي من عبودية حسه وتوسيعه وتعميقه ، إنما تم على يد « ديوفانتوس » الذي لم يخلق بالفعل علم الجبر (علم الأحجام غير المحددة) لكنه أدخله كمعبر داخل إطار الرياضيات الكلاسيكية التي نعرفها اليوم ، ولذلك نضطر فجأة للزعم بأنه لا شك كان هناك مخزون من الافكار السابقة لوجود « ديوفانتوس » عمل فيها هذا الأخير معالجة ودرسا واستنتاجاً . ولكن انجازات « ديوفانتوس » لم تأت لتزيد في الحس الكلاسيكي بالعالم إرهافاً وشعوراً ، بل إنما جاءت لتمثل انتصاراً كاملاً شاملاً على هذا الحس ، وبمجرد اتجاهه العلمي يكفي ليثبت لنا أن « ديوفانتوس » لا ينتمي مطلقاً إلى الحضارة الكلاسيكية . أما العنصر الفعال فيه ، فانما هو حسٌ جديد بالرقم ، او لنقل أنه حس جديد بالمحدودية وذلك فيما يتعلق بالواقعي وبالصير . فحسه لم يعسد ذاك الحس الإغريقي بالمحدوديات الحسية الحاضرة ، والذي أنتج الهندسة « اليوقليدية » والتمثال العاري وقطعة النقد

المعدنية . إننا لا نعرف أية تفاصيل عن تشكل هذه الرياضيات الجديدة ، « ديوفانتوس » يقف وحيداً متوحداً دونما شقيق أو زميل أو رفيق ، فيما ندعوه بالتاريخ المتأخر للرياضيات الكلاسيكية والتي يُظن أنها تأثرت بنفوذ الرياضيات الهندية . ولكن هنا أيضاً يجب أن يكون النفوذ الحقيقي الذي تأثرت به الرياضيات الكلاسيكية في تاريخها المتأخر ، المدارس العربية المبكرة ، هذه المدارس التي لم تبحث نتائجها حتى الآن (ما عدا الدغماتية منها) سوى بحث منقوص مبتور . فمن « ديوفانتوس » وبالرغم من أنه ربما لم يكن يعي تعارضه الجوهري والأسس الكلاسيكية التي حاول أن يبني عليها مذهبه . أقول لدى « ديوفانتوس » يتدفق من تحت سطح قصد يوقلده ، حس جديد بالحدودية ، وأسمي هذا الحس « المحوسي » . ولم يقم « ديوفانتوس » بتوسيع فكرة الرقم بوصفه حجماً ، بل إنما اطرحها غير متعمد ، إذ لم يكن باستطاعة أي يوناني أن يعرض رقماً غير محدد أو معرف كالرقم (هـ) مثلاً ، أو رقماً لم يُسمَّ كالرقم (٣) ، وهذان الرقمان ليسا بمجمعين أو خطين ، بينما أن الحس الجديد بالحدودية والذي عُبر عنه بواسطة ارقام من هذا النوع ، كان على الأقل يمكن ، إذا لم يكن يشكل المنهاج الذي استند إليه « ديوفانتوس » في بحثه وعلاجه . أما الترقيم الايجدي الذي نستخدمه لنكسو علم الجبر الخاص بنا فإن اول من أدخله على الرياضيات كان « فيثا » عام ١٥٩١ ، وقد جاء عمله هذا بمثابة احتجاج في موضعه وغير مقصود على اتجاه النهضة « لكلسكة » (classicize) الرياضيات .

عاش « ديوفانتوس » قرابة عام ٢٥٠ مسيحية ، أي في القرن الثالث من تلك الحضارة العربية التي لا تزال تطمس حتى الآن الاشكال السطحية للامبراطورية الرومانية والقرون الوسطى معالمها ، والتي تحتوي على كل ما حدث ، عقب بداية حقبتنا التاريخية ، في الميدان الذي دعي بالاسلام فيما بعد . وفي تلك الحقبة بالذات أخذ آخر ظلال فن النحت « الاثيني » (نسبة الى أثينا) يذوي أمام الحس الجديد بالفراغ والمائل في القبة وفي تضاريس الفسيفساء والمقاشع والتوابيت الحجرية التي تطلعا في النهج المسيحي

السوري المبكر ، ففي ذلك الوقت برزت الزخرفة الهندسية والاقواس والقناطر الى ميدان الفن مرة ^(١) ثانية ، وفي ذلك الوقت ايضاً أتم « ديولكتسيان » تحويل الامبراطورية (الرومانية) المزورة الى خلافة (Caliphate) .

ان القرون الاربعة التي تفصل بين يوقليد وبين ديوفانتوس ، تفصل ايضاً بين افلاطون وافلوطين (Plotinus) آخر المفكرين المقيمين ، و « كنت » (Kant) حضارة بلغت أعلى مراحل الاكتمال ، (لاحظ اكتمال ، لا كمال - المترجم) وأول مدرسي ، والخلية الاولى في حضارة استيقظت لتوها .

وهنا نشعر لأول مرة بوجود تلك الذاتيات الارقى ، والتي تشكل ولادتها ونموها وانحطاطها الجوهر الحقيقي للتاريخ ، والتي هي سر الالوان الجملة والتبدلات الغفيرة التي تطرأ على السطح . ان الروحانية الكلاسيكية التي بلغت مرحلتها النهائية في ذكاء الرومان البارد والتي تشكل كامل حضارتها من افكار واعمال وآثار « الجسد » ، (جسد الحضارة الرومانية) انما ولدت قرابة عام ١١٠٠ قبل الميلاد في البلاد الواقعة بالقرب من بحر ايجه . أما الحضارة العربية ، فانها بدأت تنبت وتفرخ في الشرق متسترة وراء المدنية الكلاسيكية ، منذ عهد اغسطوس . وقد بُعثت بكاملها من تلك المنطقة الواقعة بين ارمينيا وجنوبي جزيرة العرب ، وبين الاسكندرية ومدينة زيفون (Ctesiphon) .

ويتوجب علينا ان نعتبر معظم انجازات الفن « الكلاسيكي المتأخر » في الامبراطورية وجميع الاديان الفنية الملتبها غيرة وحامساً في الشرق ، كالاسلام والمانية ^(٢) والمسيحية والافلاطونية الجديدة ، وحق في روما نفسها ، بما في ذلك السوق الامبراطورية (Imperial Fora) و « البانثيون » ^(٣) أول

(١) امبراطور روماني شهير اسمه الحقيقي اوكتافيوس .

(٢) نسبة الى « مان » وهو فارسي (٢١٦ - ٢٧٦ ؟) اوجد مذهباً يمزج بين الثنائية الزرادشتية وبين عقيدة الخلاص المسيحية . ويقول هذا المذهب بان روح ←

المساجد (الجوامع) ، أقول علينا ان نعتبر كل ما ذكرت آنفاً تعابير عبرت بها عن نفسها الروح الجديدة .

أما القول بأن مدينتي الاسكندرية وانطاكية كانتا حينذاك لا تزالان تكتبان وتفكران باللغة اليونانية ، فان هذا القول تعادل أهميته ، أهمية القول بأن اللغة اللاتينية كانت اللغة العلمية بالنسبة الى الغرب حتى عصر « كنت » أو القول بأن شارلمان قد جدد الامبراطورية الرومانية .

لم يعد الرقم على يد « ديوفانتوس » قياساً وجوهرأً للاشياء التشكيلية ، ولم يعد الانسان جسداً في فسيفساء . ودون أن يلحظ أحد ، فقد المصممون اليونانيون ترابطهم الأصيل ، فلقد غادرنا مملكة أثينا والرواقين . ان « ديوفانتوس » لم يعرف بأن الرقم (٠) هو رقم سلمي ، وهذا صحيح وحق ، لكنه لم يعد يتعرف على الارقام الفيشاغورية . وهذا الانعدام في تعيين الرقم عند العرب ، هو بدوره ، أمر يختلف تماماً عن قابلية التحول المضبوطة في رياضيات الغرب فيما بعد ، وأعني قابلية تحول مهمة الرياضيات ووظيفتها . أما الرياضيات المجوسية ، ونحن لا نستطيع ان نرى سوى مختصر لها ، إذ أننا نجعل تفاصيلها ، فانها خطت بواسطة « ديوفانتوس » (وهو كما واضح ليس نقطة بدء انطلاقها) خطوات منطقية جريئة نحو الذروة وذلك في العصر المباسي (القرن التاسع) وهذا ما نستطيع ان نتحقق منه حين دراستنا للخوارزمي . وكما هو مركز الهندسة اليوقليدية من النحت الاثيني (وهو الشكل التعبيري ذاته بوسائل مختلفة) ومركز التحليل الفراغي من الموسيقى البلوفونية ، كذلك هو مركز علم الجبر من الفن المجوسي ، بفسيفسائه وزخارفه العربية (التي نقش في عهود الامبراطورية الساسانية ، وجاءت في عصور بيزنطة لتعبر عن دوافع أساسية ملموسة وغير ملموسة تتزايد جزالة وترفاً يوماً بعد آخر) وتتوء الزخارف القسطنطينية ، حيث تبتدىء فيها

→ الانسان انبثقت من مملكة النور وهي تجاهد لتنجو من مملكة الظلام المثلثة في الجسد - المترجم -
(٢) هيكل كرسه الرومان لجميع الالهة . - المترجم -

نقاط موهمة شديدة السواد تفصل بين الرسوم المترفة في مقدمة الصورة .

وكما هو شأن علم الجبر في الحساب الكلاسيكي والتحليل الغربي ، كذلك أيضاً هي قبة الكنيسة في الهيكل « الدوري » ، والكاتدرائية الفوطية . ونحن عندما نسترسل في حديثنا عن « ديوفانتوس » فاننا لا نريد أن يفهم من استرسالنا هذا أننا نعتبره رياضياً من عظماء الرياضيين ، بل بالعكس تماماً ، وذلك لأن معظم الاشياء التي تنسب إليه هي في الواقع ليست من إنجازاته ، بل إنما تحمل اسمه خطأً ، أما أهميته العرضية فانما تكن وراء كونه ، قدر ما نعلم ، اول رياضي تجسده ، دون ريب ، الحس الجديد بالرقم . ونحن إذا ما قارنا « ديوفانتوس » بأرباب الرياضيات الذين دفعوا بهذا العلم قدماً إلى الأمام ، وقابلنا بينه وبين ابولونيوس وارخميدس أو بينه وبين « جايوس » و « كوتشي » وريمين ، يتضح لنا أن شكل لغته على وجه التخصيص ، شكل بدائي . وهذا « الشيء ما » الذي كنا حتى الآن ننسبه بسرور الى الانحطاط الكلاسيكي المتأخر ، سنتعلم في الوقت الحاضر أن نفهمه ونقدره ، وذلك اثناء عملية التنقيح والتهذيب التي نجريها على افكار نعزوها الى الفن الكلاسيكي « المتأخر » ، والمحتقر ، حيث تبدأ نظرتنا الى هذه الافكار بوصفها تعبيراً مجرباً مختبراً لحضارة عربية مبكرة آخذة بالنمو . ولم تكن رياضيات نقولا اورسم ، مطران مدينة « ليسيا » (١٣٢٣ - ١٣٨٢) والذي كان اول رياضي غربي استعمل الاحداثيات (Co-ordinates) بمرونة ، مثلاً ، والأهم من هذا أيضاً استخدامه للقوى الكسرية (من كسور) وكلا العمليتين يفترض مسبقاً ، شعوراً رقمياً ، وقد يكون هذا الشعور غامضاً ، ولكنه دون ريب شعور غير كلاسيكي وغير عربي ايضاً ، اقول لم تكن رياضيات أورسم أو رسم « اورسم » تقل ابتداءً وبدائية وتسكعاً عن تلك (رياضيات ديوفانتوس) . لكننا إذا ما أمعنا الفكر في ديوفانتوس وفي التوابيت الحجرية في عصور المسيحية المبكرة حقاً ، ومن ثم تأملنا في نظريات اورسم وفي النحت « الجداري » (نسبة الى جدار) على جدران الكاتدرائيات

الغوطية ، يتضح لنا أن هناك شيئاً ما مشتركاً بين الرياضيين والفنانين ، وهو أنهم جميعاً ، وكل منهم فيما يختص بحضارته ، يقفون في مستوى واحد من مستويات الفهم التجريدي . فلقد أتت يد الدهر ، في عصر ديوفانتوس وعالمه ، على حس نظرية الاحجام (Stereometric) بالحدود ، والذي سبق له ، منذ طويل زمن ، أن بلغ في ارخميدس ، آخر مراحل إرهابه وحساسيته ، وها خاصتان يميزتان للذكاء في المدن العالمية الكبرى . وعقب ذلك أمسى جميع رجال العالم صوفيين ، تحبب أذهانهم خبط عشواء ، بالنفي التوق والحنين ، ولم يعودوا أحراراً ذوي أذهان صافية على غرار الطراز الاثيني ، لقد أمسوا رجالاً تضرب جذورهم عميقاً في تربة الريف الفني ، ولم يعودوا رجالاً ينتمون الى المدن العالمية الكبرى ، كيوقليد ودالمبرت . ولم يعد بمقدورهم فهم الاشكال العميقة والمعقدة للفكر الكلاسيكي ، أما أشكالهم الخاصة فكانت اشكالاً مرتبكة حائرة وجديدة وبعيدة كل البعد عن صفاء المدينة وتأنقها .

لقد كانت حضارتهم يومذاك لا تزال تجتاز الدور الغوطي ، شأنها في ذلك شأن كل حضارة في صباها ، وحتى شأن الحضارة الكلاسيكية في المرحلة « الدورية » ، هذه المرحلة التي لا نعرف عنها شيئاً سوى ما يعطينا خرف « ديبلون » من معلومات عنها . وفقط في بغداد وفي نهاية القرن التاسع وخلال القرن العاشر ، كانت الافكار الفتية لعصر ديوفانتوس ، آخذة في التطور والتقدم حتى بلغت الاكتمال على أيدي أرباب ناضجين كانوا من وزن افلاطون « وغاوس » .

- ٨ -

إن العمل الحاسم الذي قام به « ديكارت » الذي خرجت هندسته الى الوجود عام ١٦٣٧ ، لا يتمثل في إدخاله منهاجاً جديداً او فكرة جديدة على ميدان الهندسة التقليدية ، (كما يقال لنا مراراً وتكراراً) بل إنما يتمثل في

مفهوم جازم قطعي لفكرة رقية جديدة ، وقد عبر هذا المفهوم عن نفسه في تحريره الهندسة من عبودية التراكييب المتحققة بصرياً ، وعبودية الخطوط المقاسة منها وغير المقاسة بصورة عامة . وبهذا أصبح تحليل اللانهائي حقيقة وأمرأ واقعاً . أما المنهاج « الكارتي » (نسبة الى ديكرت ، والمسمى بمنهاج مصغر لمنهاج يوقليد ، ويمثل بصورة مثالية الأحجام القابلة للقياس) فإنه كان معروفاً منذ طويل أمد (ولنلاحظ اورسم) وكانت تضيء عليه أهمية قصوى ، غير أننا إذا ما غصنا عميقاً في فكر « ديكرت » نرّ أن ما فعله ديكرت لم يكن مداورة ، بل انما جاء بمثابة انتصار وسحق لهذا المنهاج الذي كان « فيرمت » ، المعاصر لديكرت ، آخر ممثل تاريخي له .

ولقد حل محل العنصر الحسي المائل في الخطوط والمستويات المقررة الثابتة (والتي هي خاصة من خصائص الحس الكلاسيكي بالحدود) أقول حل العنصر التجريدي الفراغي وغير الكلاسيكي ، المائل في النقطة والتي اعتبرت منذ ذلك الحين فصاعداً مجموعة من الارقام المجردة المترابطة .

لقد دمرت فكرُ الحجم وفكر الابعاد المدركة ، المشتقة من النصوص الكلاسيكية والتقاليد العربية ، وحل محلها قيم العلاقة المتبدلة بين المراكز في الفراغ . وهذا الواقع لم يُدرك ، بصورة عامة ، انه أدى الى اطراح الهندسة التي لم تعد تتمتع بغير وجودٍ خرافي يتستر وراء التقليد الكلاسيكي .

ان لكلمة « هندسة » معنى « ابولونيا » نسبة « لابلون » غير قابل للمط أو المد ، وان ما يُسمى ، منذ عصر ديكرت حتى اليوم ، بالهندسة الجديدة ، فان جزءاً من هذه الهندسة هو معالجة مركبة (Synthetic) لمركز النقاط (Points) في الفراغ ، هذا الفراغ الذي لم يعد بالضرورة ذا أبعاد ثلاثة (نقاط متعددة) . أما الجزء الآخر منه فهو تحليل يحدد الارقام بواسطة مراكز النقطة في الفراغ . ان احلال النقاط محل الأطوال يحمل معه مفهوماً فراغياً مجرداً ، إذ لم يعد هناك بعد من مفهوم مادي في الامتداد .

ان أوضح مثل على هذا التدمير (الذي حل بفكر الحجم والابعاد

— المترجم —) هو كما يبدو لي ، تحول الوظائف ذات الزوايا (Angular) ، والتي كانت في الرياضيات الهندية ارقاماً (بمعنى الكلمة التي يصعب على اذهاننا ادراكها) الى وظائف دَوْرِيَّة ، ودخولها من هنا الى ميدان رقم لا متناه ، حيث تصبح في هذا الميدان سلاسل ، لا بقايا أثر لرقم يوقليدي بالغ الصغر . وفي جميع أجزاء هذا الميدان ، تولد إشارة الدائرة ، كما تولد القاعدة « النيبيرية » (Napierian) « E » علاقات من كل الانواع ، تلمس مميزات الهندسة ، وحساب المثلثات والجبر ، والتي هي جميعاً ليست حسابية او هندسية في طبيعتها ، وحيث لا يحلم أحد بعد برسم دوائر ، أو استنتاج قوى (أس) .

- ٩ -

ويتطابق ما اكتشفته النفس الكلاسيكية بشخص ^(١) فيثاغوروس (٥٤٠) من رقم « ابولوني » وحجم 'مقاس' ، هما خاصان بها ومميزان لها ، اقول يتطابق هذا تماماً ما اكتشفته النفس الغربية بشخص « ديكارت » وبجمله (باسكال ، فيرمت ، وديسارغس) من تصور لرقم هو طفل هوى فوستي (نسبة الى فاوست) شجي إلى اللانهائي . ويوازي الرقم بوصفه حجماً مجرداً ملازماً لوجود الأشياء ، ارقاماً هي مجرد علاقة مجردة . وإذا ما سمح لنا بوصف « العالم » الكلاسيكي أو الكون ، بأنه يركز إلى حاجة عميقة إلى الحدود المرئية ، وبأنه يتألف ، نتيجة لهذه الحاجة ، من مجموع الأشياء المادية ، فأننا عندئذ نقول بأن صورتنا للعالم ، هي صورة لتحقيق (أو تجسد — المترجم) فراغ لانهائي ، فراغ تبدو فيه الاشياء المرئية كحقائق نظام أدنى ، نظام محدود أمام وجود اللامحدود .

(١) ألقت نظر القارئ الى الفرق بين مصطلحي « بشخص » وفي شخص . - المترجم

إن الرمز الخاص بالغرب ، هو رمز فكرة ، لاتشير إليها حتى من بعيد او قريب ، أية حضارة أخرى . إنه رمز فكرة قيام الشيء بوظيفته (Function) وإن الوظيفة (قيام الشيء بوظيفته) قد تكون أي شيء ما عدا الامتداد ، إنها التحرر الكامل من أية فكرة سابقة عن الرقم .

وأمام هذه الوظيفة لا تندثر فقط قيم الهندسة اليوقليدية وتلاشى أهميتها وتنحط معها الهندسة الشائعة ، هندسة الاطفال والرجال العاديين المبنية على الخبرة اليومية (بل إنما تندثر ايضاً قيم علم الحساب الارخميدي (نسبة الى ارخميدس) وتلاشى أهميته بالنسبة الى الاهمية الحقيقية لرياضيات اوروبا الغربية ، وهذا يتضمن فيما بعد على التحليل المجرد فقط ، وذلك لان كلا من الهندسة وعلم الحساب الكلاسيكيين ، كانا علمين مستقلين كاملين قائمين بذاتهما ، ويتربعان في ارفع المراتب ، وكان كل منهما ظاهريين ، ويهتان بالاحجام القابلة للرسم أو العد ، وهذا الواقع يتعارض تماماً ومفهومنا ، فنحن نرى في تلك الاحجام الآتفة الوصف ، قوى مساعدة (غير رئيسية - المترجم) واقعية في الحياة اليومية . فلقد اختفى الجمع (+) (addition) والضرب (×) ، كما اختفى شقيقهما ، الرسم الهندسي تماماً في لانهائية العمليات الوظيفية . (نسبة الى وظيفة) حتى القوة (واساتها جمع اس) التي كانت تشير عددياً في البدء الى مجموعة من عمليات الضرب (نتائج احجام متساوية) هي أيضاً قد قطعت كل مالها من علاقة او ارتباط بالحجم ، نتيجة لفكرة دليلية القوة ، (اللوغارتم) واستخدامها في المركب (Complex) ، وفي الاشكال السلبية والكسرية ، وبذلك انتقلت القوة الأسية إلى عالم ترابطي (Relational) أرفع وأسمى ، عالم لم يستطع اليونان أن يبلغوه بسبب معرفتهم المحصورة فقط بقوتي كامل الرقم الايجابيتين واللتين تمثلان في المساحات والاحجام .

ولنتأمل ، مثلاً في تعابير كالتالية : $E \cdot x, \pi \sqrt{x}, \frac{1}{x}$

إن كل واحدة من هذه البدائع ، والتي تأخذ الواحدة برقبة الأخرى ، وتلحق بها الى الوجود بسرعة مذهلة ابتداءً من عصر النهضة فما بعده ، هذه

البدائع المتجلية مثلاً في الأرقام الخيالية والمركبة، والتي دفع بها « كاردانوس » منذ عام ١٥٥٠ إلى الوجود ، وتقررت نظرياً بواسطة اكتشاف نيوتن العظيم (عام ١٦٦٦) للنظرية الجبرية الثنائية الحدين (Binomial) ، وفي الهندسة التفاضلية ، وفي نظرية ليبنتز في التكامل المحددة ، وفي المجموع بوصفه وحدة رقم جديدة ، أشار إليها حتى ديكارت إشارة عابرة ، وفي عمليات جديدة كعمليات التكامل العام تلك ، واتساع دائرة عمل الوظائف إلى سلاسل وحتى أيضاً إلى سلاسل لانهائية من دوائر عمل وظائف أخرى غيرها . أقول فلنتأمل في كل ما أورده آنفاً ، عندئذ يتضح لنا أن تلك البدائع تمثل انتصاراً على الشعور الحسي الشائع بالرقم داخل ذواتنا . إنه لانتصار كان من المتوقع على الرياضيات الجديدة أن تحرزه كي تجعل شعورنا الجديد بالعالم شعوراً واقعياً .

ولم يحدث في التاريخ أبداً أن قامت حضارة ما بتقديم كل هذه الطاعة والخضوع والاحترام ، وذلك في قضايا علمية ، لحضارة خبت نارها منذ طويل زمن ، كما قدمت حضارتنا للحضارة الكلاسيكية .

ولقد امتد بنا الزمن مراحل طويلة قبل أن نجد في انفسنا الجرأة على التفكير بفكر خاص بنا مميز لنا . وبالرغم من أن رغبتنا في منافسة الحضارة الكلاسيكية ، كانت رغبة دائمة الجيشان في صدورنا ، إلا أن كل خطوة كنا نخطوها استجابة لهذه الرغبة ، كانت تباعد بنا عن المثل الأعلى الذي كانت يداعب خيالنا . ان تاريخ المعرفة الغربية ، هو في واقعه تاريخ التحرر التقدمي من عبودية الفكر الكلاسيكي ، وأنه والحق كان تحرراً لم نرغب فيه أو نطلبه أبداً ، لكنه فرض في اعماق لاوعينا فرضاً ، ولهذا فان تقدم الرياضيات الجديدة يتألف من معركة طويلة سريعة ظافرة ضد معالم الحجم .

لقد جاءت إحدى نتائج الرغبة في «الكسكة» (جعل الشيء كلاسيكيا) لتمنعنا من إيجاد ترقيم خاص برقمنا الغربي، والحق أن لغة الإشارات الرياضية المعاصرة تفسد المحتوى الحقيقي لرياضياتنا، والسبب الرئيسي لهذا الواقع إنما يعود إلى تلك الرغبة الآنف الذكر، فالإيمان بالأرقام بأنها أحجام، إيمان لا يزال مسيطرًا حتى بين الرياضيين أنفسهم. أو ليس هذا الإيمان هو القاعدة التي يقوم عليها كل ترقيمنا المكتوب؟ ولكن ليست الإشارات المفضلة، مثلاً z, π, s هي التي تستخدم لتعبر عن الوظائف، بل عن الوظيفة، نفسها، كوحدة، كعنصر، وهكذا لا تعود العلاقة المتغيرة المتبدلة قابلة للتعريف البصري، وهذا هو الذي يُكوّن الرقم الجديد، وكان من المتوجب على هذا الرقم أن يطالب بترقيم جديد مبني على أسس لا تتأثر مطلقاً بكل ما للكلاسيكية من نفوذ.

ولنتأمل في الفرق بين معادلتين كهاتين (أو إذا جاز لنا استعمال الكلمة ذاتها الفرق بين مثل هذين الشئيين غير المتشابهين) :

$$3^x + 4^x = 5^x ; X^n + Y^n = Z^n$$

(أنها معادلة نظرية فيرمت)

إن المعادلة الأولى تتألف من أرقام كلاسيكية، عديدة، ولنقل من أحجام، لكن الثانية هي رقم واحد من طراز مغاير مختلف، ومقنع حين تدوينه بشكل مطابق لشكل الرقم في المعادلة الأولى وذلك حسب زعم التقليد اليوقليدي الأرخيدي. وفي المعادلة الأولى فإن الإشارة = تقيم ترابطاً حازماً بين أحجام معرفة مقررة محسوسة، بينما أن الإشارة ذاتها في الحالة الثانية تقرر أن داخل ميدان الصور المتبدلة، توجد علاقة تشير إلى أن

تبدلات معينة تنشأ ، بالضرورة ، منها تبدلات معينة أخرى . ان المعادلة الاولى تستهدف في كل مفاهيمها التحديد بواسطة قياس الحجم المقرر ، وأعني أنها تستهدف « النتيجة » ، أنه لا توجد للثانية ، بصورة عامة ، نتيجة ، بل إنما هي ، بكل بساطة ، صورة العلاقة وإشارتها والتي هي في هذا المثل $2 < n$ (هذه مسألة فيرمت الشهيرة) كما نرى ، تطرح وتخرج الأعداد الصحيحة من حسابها . ولا شك أن رياضياً يونانياً ما كان سيجد من المستحيل عليه أن يهتم لمثل العملية الآتفة الذكر والتي لم يُقصد حلها ، فحوى ومغزى .

أما فيما يتعلق بالأحرف المستعملة في معادلة « فيرمت » فان تصور المجهول مضلل تماماً ، فالحرف x في المعادلة الاولى هو حجم مُعرّف وقابل للقياس ، ووظيفتنا أن نحسبه . أما في المعادلة الثانية فان كلمة مُعرّف فاقدة كل معنى بالنسبة الى الأحرف $x y z n$ ، ولذلك فاننا لا نحاول أن نحسب « قيمها » ولهذا فان تلك الأحرف ليست أبداً أرقاماً وفق المفهوم التشكيلي لهذه الكلمة (أرقام) إنما هي اشارات تحتل ترابطاً يفتقر الى معالم الحجم وحدوده ، وهي صورة ومعنى فريد في نوعه ، وانها اللانهائية لمراكز محتملة ذات طبائع متشابهة ، وهي مجموعة وُحِد بين أعضائها وهكذا استطاعت ان تكتسب وجودها كرقم .

ان كامل المعادلة ، بالرغم من أنها قد دُونت بترقيمين المنكود كتجمع مصطلحات ، إلا أنها هي في الواقع رقم واحد مفرد ، فليست الأحرف x, y, z أرقاماً اكثر مما هي + و = بأرقام .

وهكذا تدخل مباشرة الفكرة المناهضة كلياً للفكرة الاغريقية ، فكرة اللامعقول ، ميدان العلم ، وبذلك تنهار أسس الفكرة القائلة بان الرقم ثابت ومُعرف ومقرر . ولم تعد منذ الآن فصاعداً سلاسل أرقام كهذه صفاً منظوراً من التزايد ، أرقاماً مُمَيَّزة قائمة بذواتها ، أرقاماً قادرة على التجسد التشكيلي ، بل إنما أصبحت هذه السلاسل « كونتينيوم » (Continnum) موحد الابعاد ، حيث يمثل كل مقطع منه رقماً . ومن الصعب جداً أن نوفق بين مثل هذا

الرقم وبين الرقم الكلاسيكي ، وذلك لأن الرياضيات الكلاسيكية تعرف فقط رقماً واحداً يقع بين ١ و ٣ (اسات) بينما أن الرقم الغربي ذو مجموعات من أرقام كهذه لا نهائية في مجموعها . ولكن عندما ندخل في حسابنا الأرقام الخالية (i أو $\sqrt{-1}$) وأخيراً الأرقام المركبة (a + b i) كما ويتسع « الكونتنيوم » المخطط طولاً ، ليصبح شكلاً فائق السمو لجسد الرقم ومثلاً على ذلك ، محتوى مجموع من العناصر المتجانسة ، حيث يصبح فيها أي من مقاطعها ممثلاً بسطح رقم ومحتوياً على مجموع لانهاثي من أرقام أدنى قوة ، (مثلاً: جميع الأرقام الحقيقية) وهنا لا يبقى أي أثر للرقم ، بما للرقم من مفهوم كلاسيكي أو شائع . إن هذه السطوح الرقمية التي لعبت ، منذ عهد « كوتشي » « ورين » ، دوراً هاماً في نظرية الوظائف هي صور فكر مجردة . وحتى الرقم الإيجابي غير المعقول (مثلاً $\sqrt{2}$) كان بالإمكان أن تدركه العقول الكلاسيكية وفق طراز سلمي ، والحق أنه كان لديهم عنه قدر من فكرة ما يكفي لتحريره . ولكن إدراك تعابير شكل (x + y i) كان فوق كل إمكانيات العقل الكلاسيكي ، بينما أننا نحن قد أقفنا على مبدأ امتداد القوانين الرياضية إلى كامل ميدان الأرقام المركبة ، حيث تبقى هذه القوانين داخل هذا الميدان نشيطة فعالة ، أقول أقفنا على مبدأ الامتداد نظرية الوظيفة (Function theory) ، هذه النظرية التي استطاعت أخيراً أن تعرض الرياضيات الغربية بكل نقاء ووحدة . ولم نستطع قبل بلوغ هذه النقطة الانفة الذكر ، أن نعدل أو نصلح في الدائرة الموازنة لها (للرياضيات) ، دائرة فيزيائنا الغربية الديناميكية ، وذلك لأن الرياضيات الكلاسيكية لاتصلح لغير « الستريومتري »^(١) المؤلف من أشياء فردية ، ولاتناسب سوى الميكانيكا السكونية كما تطورت هذه الميكانيكا ابتداءً من ليوبوسوس حتى أرخيدس .

إن العصر الذهبي للرياضيات « الباروكية » ، وهي نسخة طبق الأصل عن

(١) Stereometry فن تقرير الاحجام والعناصر الأخرى المؤلفة من اشكال صلبة .

الرياضيات « الايونية » يقع بصورة رئيسية ، في القرن الثامن عشر ، ويمتد من الاكتشافات الحاسمة التي قام بها « نيوتن » و« ليبنتز » ، « فأيلر » ، و« لاغرنج » ، و« لابلاس » و« دالمبرت » حتى « غاوس » . وعندما وجد هذا الابداع الجبار جناحين له ، أمسى نموه عجائبياً مذهلاً ، حتى أن الكثيرين من الرجال كان من الصعب عليهم أن يصدقوا حواسهم ، فلقد شهد عصر الشك الراقي ولادة حقائق تبدو مستحيلة يأخذ بعضها برقاب بعض ، ولقد توجب على « دالمبرت » أن يقول فيما يتعلق بنظرية المعامل التفاضلي :

« تقدم ! فالإيمان سيأتيك ! » .

حتى المنطق نفسه بدا يرفع الاعتراضات كي يبرهن على أن الاسس التي قامت عليها تلك الحقائق أسس مخادعة مضللة ، ولكن الهدف قد تحقق ، والغاية قد تجسدت .

لقد كان القرن الثامن عشر مهرجاناً للتفكير التجريدي غير المادي ، حيث قام أرباب التحليل العظماء ، وقام معهم « باخ » و« غلوك » « وهایدن » و« موتزارت » ، وهم جماعة صغيرة أرباب عقول عميقة تأملية ، قاموا لينتشوا بخمرة أعظم الاكتشافات وأشدّها إرهافاً وليذوبوا في بحران التأملات ، التي بقي « غوته » و« كنت » بمعزل عنها .

ان محتوى هذا القرن (الثامن عشر) يوازي (يعادل) تماماً محتوى أنضج القرون « الايونية » قرن « يودوكسوس » و« ارختاس » (٤٤٠ - ٣٥٠) وبمقدورنا ان نضيف قرن « فيدياس » وبوليكليتوس و« ألكامينس » وأبنية الاكروبول ، حيث تبدى فيه شكل عالم النحت والرياضيات بانضج قواه وإمكاناته ، فختم بذلك نهايته .

والآن أصبح باستطاعتنا ، لأول مرة ، أن ندرك إدراكاً كاملاً التعارض الجوهرى بين النفسية الكلاسيكية والغربية . والحق ، أننا لانجد في كامل المنظر العام « البانوراما » للتاريخ ، بما فيه من علائق وثيقة لاتعد ولاتحصى ،

شيئين متعارضين مختلفين اختلافاً جوهرياً كهذين الشئيين . (النفس الكلاسيكية والنفس الغربية) وقد يكون احترامنا للكلاسيك ناشئاً عن القاعدة القائلة بأن النقيضين يلتقيان ويتفقان عندما يبلغ كل منهما نهاية مطافه ، وذلك لأن هناك أصلاً عميقاً مشتركاً بينهما يكمن وراء تباعدهما واختلافهما ، وهذا مما نجده في حنين النفس «الفوستية» الغربية الى المثل الاعلى «الابولوني» وهو المثل الوحيد الغريب عنا الذي أحببناه وحسدناه على قدرته على العيش بقوة في الحاضر المحسوس .

- ١١ -

لقد سبق لنا أن لاحظنا أن الجنس البشري البدائي ، هو كالطفل ، يكتسب (كجزء من خبرته الباطنية ، وأعني ولادة «الأنا» ego) فهماً بالرقم وملكية عالم خارجي تنسب الى «الأنا» . وحالما تدرك عين الانسان البدائي المذهولة فجر عالم الامتداد المنتظم ، ويبرز أمامه المغزى ، في خطوط عريضة كبرى ، من حمأة الانطباعات المجردة ، وينفصل العالم الخارجي عن عالمه الخاص انفصالاً محتوماً لا لقاء بعده ، ويعطي عالمه الباطني حياته الواعية شكلاً واتجهاً ، عندئذ ينبعث فوراً في النفس وعي بتوحيدها وعزلتها ووحشتها ، وهذا الوعي هو شعور جذر الحنين ، وهو الذي يستحث الصيرورة نحو هدفها ، وهو الذي يدفع بكل الاحتمالات الباطنية الى التحقق والاكتمال ، وهو الذي يكشف عن فكرة الكائن الفرد . إنه حنين الطفل ، حنين يزداد تدفقاً على الوعي ويزداد وضوحاً ، يوماً بعد آخر ، كحس بالاتجاه ، ثم يقف أخيراً أمام الروح الناضجة ، كأحجية الزمان ، غريبة شاذة ، مغرية غير قابلة للحل ، وفجأة تكتسب الكلمتان ، «الماضي» و «المستقبل» مفهوماً خطيراً حتمياً .

لكن الحنين النابع من نعيم الحياة الباطنية هو ، في صميم جوهر كل نفس ،

مروع ومرعب ايضاً ، وذلك بما أن كل شيء في الصيرورة ينطلق ليصبح شيئاً قد صار ، حيث ينتهي ، فهكذا فان الشعور الاولي للصيرورة (الحنين) يلامس الشعور الاولي لما صار ، أي الرعب . أما الحاضر فنشعر بانه يستهلك نفسه قطرة قطرة ، وأما الماضي فيستلزم مُضيّاً . وهنا يكمن جذر رعبنا الأبدي مما لا يُرد أو يُنقض ، رعبنا المُدرَك النهائي ، الرعب من الذناء ، ومن العالم نفسه كشيء في مجرى الصير ، حيث يشكل الموت كما تشكل الولادة حداً . رعبنا من اللحظة التي يتحقق فيها ، فتكتمل الحياة باطناً ويقف الوعي عند هدفه . انه رعب عالم الطفل العميق ، هذا الرعب الذي لا يفارق أبداً الانسان الارقي ، المؤمن ، الشاعر ، الفنان ، وهو الذي يستثير في الانسان شعوراً طاعياً بالتوحد والعزلة والوحشة أمام قوى غريبة عنه تتبدى ثلاثها مهددة منذرة وراء ستار ظاهرات الحس . ان عنصر الاتجاه ايضاً ، وهو عنصر ملازم « للصير » هو عنصر يحس نتيجة لخصميته التي لا ترحم ، بأنه عنصر غريب عدائي مناجز ، زد على ذلك ان الارادة البشرية للهم تسعى أبداً لتسجن كل غامض ومبهم داخل قفم الاسم .

ان هذا التحول من المستقبل الى الماضي لأمر يستعصي على الادراك ، ولذلك فان للزمان دائماً ، في تعارضه والفراغ ، غموضاً مُحيطاً ظالماً ، لا يستطيع معه أي انسان جدي أن يتقي شره تماماً .

ان الرعب من العالم هو لا شك ، أخصب الأحاسيس الاولية ابداعاً وخلقاً ، والانسان ليدين لهذا الحس باعتمق الاشكال وانضج الصور وأكملها ، وانني لا أعني فقط صور حياته الباطنية واشكالها ، بل انما أعني ايضاً صور الحضارة واشكالها الخارجية المتعددة الانواع تعدداً غير متناه والتي تعكس هذه الحياة .

والرعب من العالم أشبه بنغم سري لاتستطيع كل أذن أن تدركه ، لكنه ينساب مع هذا ، من خلال شكل لغة كل عمل فني أصيل ، ومن كل فلسفة باطنية ، ومن كل عمل هام خطير ، وبالرغم من ان اولئك الذين تستطيع آذانهم

أن تدركه هم قلة القلة ، إلا أن هذا النغم تلف تموجاته حول جذر القضايا الرياضية العظمى ولا يستطيع غير الانسان الميت روحاً ، انسان المدنس الخريفية ، انسان بابل حمورابي ، وانسان الاسكندرية « البطلمية » وانسان بغداد المسلمة ، وانسان باريس وبرلين اليوم ، بالاضافة الى السفسطائي ، والمادي والدارويني ، أن يعجز عن سماعه او أن يتجنب سماعه بواسطة اقامته لنظرة علمية عالمية مفضوحة الاسرار ، بين ذاته وكل عنصر غريب عنه .

ولما كان الحنين يشد نفسه الى ذاك الشيء ما (Some thing) الهائسي المستعصي على القس ، والمستوعب لمظاهر ذات الف شكل وشكل ، مظاهر يستوعبها اكثر مما تشير هي اليه ، لذلك فان كلمة « الزمان » (وهكذا أيضا الشعور الأولي « الرعب ») تجدد التعبير عنها في رموز الامتداد الذهنية المفهومة الوجيزة ، ولذا نجد أن كل حضارة ، تعي (كل واحدة منها وفق اسلوبها) التعارض بين الزمان والفراغ ، بين الاتجاه وبين الامتداد ، ويمكن الاول وراء الثاني ، كما تتقدم الصيرورة ما قد صار . ان الحنين هو الكامن وراء الرعب ، وهو يناسبه ويلأئمه وليس العكس .

فالاول لا يخضع للعقل ، بينما أن الثاني هو خادم العقل وعبد ، ودور الاول تحدده الخبرة والتجربة ، بينما أن دور الثاني تحدده المعرفة وعيشه . ولقد عبرت اللغة المسيحية عن التعارض بين الشعورين بالعالم (الحنين اليه والرعب منه) بالجملة التالية :

« فلتخف الله ولتجبه ! »

ان داخل نفس جميع أبناء الجنس البشري البدائي ، كما هي حال الطفولة المبكرة جداً ، شيئاً ما يحرض على ايجاد وسائل للتعامل مع القوى الغريبة لعالم الامتداد ومعالجة أمرها ، وهذه القوى تؤكد ذواتها باصرار وعناد في الفراغ وخلاله ، أما السيطرة عليها أو لجمها أو تهديتها او معرفتها ، فإن هذه الأمور في نهاية المطاف هي أمر واحد لا يختلف . أحدها عن الآخر .

لقد كان الانسان في العهود الصوفية البدائية يسلك الى معرفة الله سبيل

التضرع والمناشدة ، ويسعى كي يرضى عنه ويجاهد كي يمتلكه باطنا ، وكان يحقق هذه الأمور بواسطة استخدام وسائل كلمة هي الاسم « (Name) » ال « (Nomen) »^(١) وهذه الكلمة تشير الى كلمة أخرى هي « (Numen) »^(٢) ، وبواسطة الممارسات الطقوسية والتعبد لقوة سريّة ، ولكن أشد اشكال هذا الدفاع (عن النفس أمام هذه القوى الغريبة مراوغة وجبروتاً ، انما يتمثل في المعرفة السببية المنهاجية التي تعبر عن نفسها بتحديد لها للتخوم بواسطة الاشارة والرقم . ويصبح الانسان انسانا مكتملاً عندما يكتب لغة ، وحينئذ تنضج المعرفة فتتألق ثمارها كلمات ، عندئذ تتحول مادة الانطباعات الهيولية داخل نفسها فتصبح طبيعة (Nature) لها قوانين تتوجب عليها اطاعتها ، ويمسي العالم داخل نفسه عالماً لنا .

ان الرعب من العالم لا يهدأ إلا عندما يقوم شكل اللغة الفكري بطرق النحاس ليصنع منه اوعية يأسر الغامض داخلها ويسجنه ويجعله واضحاً مفهوماً ، وهذا العمل هو بالواقع مغزى فكرة « التابو »^(٣) (Taboo) وفحواها ، و « التابو » تلعب دوراً حاسماً وخطيراً في الحياة الروحية لجميع ابناء البشر البدائيين ، وذلك بالرغم من ان محتوى هذه الكلمة يبلغ من البعد عن اذهاننا حداً لا نستطيع معه ان نترجمها الى كلمة أخرى من كلمات لغات الحضارات الناضجة .

ان الارهاب الأعمى ، والرعب الديني والتوحيد العميق والكآبة ، والبغضاء والدوافع الغامضة التي تدفع بنا كي نقترّب ، ونخوض الغمرات ، أو نفر ، ان كل هذه الأحاسيس الناجزة التكوينية لنفس ناضجة ، تكون في مرحلة

(١) Nomen اسم يدل على الفخذ الذي يشتمل على العائلات تنحدر من صلب واحد لكنه لا يأخذ بعين الاعتبار سوى الذكور من افرادها . - المترجم -

(٢) Numen دين روماني يؤمن بوجود روح إلهية مسيطرة على العالم . - المترجم -

(٣) نهي مقدس عن اتيان اعمال معينة او استعمال كلمات واشياء معينة ، قالت بهذا النبي الديانات البدائية - المترجم -

الطفولة مشوشة 'ملوثة داخل الحيرة الرتيبة .

ان لكلمة التضرع مـينين ، متلازمين هما الربط والمناشدة ، وهذان المعنيان قد يساعداننا على إيضاح مغزى عملية التصوف التي تجعل من الشيء الغريب الجبار في نظر الانسان البدائي « تابو » ، فالرعب المـبـجـل لما هو مستقل بذاته عن الانسان ، او فالاشياء المنتظمة والمقررة وفق قانون ، أو قوى العالم الغريبة ، هو النبع الذي تنبع منه كل الاعمال المتزايدة ، فرداً ومجموعاً .

ولقد تجسد هذا الشعور (الرعب) في الازمنة المبكرة في الزخرفة والاحتفالات العملية والطقوس الدينية الشاقة ، وفي قوانين التزاوج النظمية القاسية ، ولقد أصبحت هذه التشكيلات الأنفة الذكر ، بالرغم من احتفاظها.باطناً بطابع أصلها وحفاظها على مميزات التصدع والربط ، وذلك حينما بلغت الحضارات العظمى ذراها ، أقول أصبحت شكلاً مكتملاً لعوالم فنون وديانات وعلوم متعددة ، لكنها أصبحت قبل كل شيء شكلاً مكتملاً للفكر الرياضي . أما المنهاج المشترك بين هذه التشكيلات كلها (وهو الوسيلة الوحيدة التي تعرفها النفس للتحقق) فانما هو الرمز إلى الامتداد وإلى الفراغ أو إلى الاشياء . وهذا ايضاً (الرمز الى) نجد له مثيلاً في مفاهيم الفراغ المطلق الذي يتخلل فيزياء نيوتن ، وفي قاعات الكاتدرائية الغوطية والمساجد المغربية ، وفي اللانهاية اللوحية المتبدية في رسوم رمبراندت ، وفي عوالم أنغام رباعيات بيتهوفن المظلمة ، وفي أحجام يوقليد البولوهدرونية (المتعددة الزوايا والاضلاع) وفي النحت « البروثونوني » . وفي اهرامات مصر القديمة ، وفي نيرفانا بوذا ، وفي ترفع تقاليد البلاط في عهود سسوسترس « ويوستديان الاول ولويس الرابع عشر ، وفي فيكر (جمع فكرة) اشيل وبلاطينيوس ودانتي ، وفي عالم التقنية الحديثة المشتغل على طاقة فراغية .

ولنعد الآن الى بحث موضوع الرياضيات لقد كانت نقطة الانطلاق لكل عمل اشتقاقي (Formative) تتمثل ، كما سبق لنا أن رأينا ، في تنظيم «الصَّير» كما هو موجود ومرئي وقابل للقياس وللإحصاء . أما الحس الغربي ، الغوطي ، بالشكل فإنما هو حس مخالف تماماً للحس الكلاسيكي ، إذ أنه ينبع من نفس لا يقيد قيدا ولا يحدها حد ، نفس ذات ارادة قوية طليقة بعيدة المدى اختارت الفراغ المجرد اللامحدود وغير المحسوس شعاراً لها . ولكن علينا ألاّ 'نقّاد لنعتبر أن رموزاً كهذه هي رموز غير مشروطة ، فهي بالعكس تماماً مشروطة ، ومشروطة بدقة ، انها جديرة بأن 'ينظر اليها على انها ذات جوهر وصحة مطابقين لها .

ان كوننا (Universe) ذا الفراغ اللامتناهي والذي نعتبر وجوده فوق كل نقاش وجدل بالنسبة الينا ، لم يكن موجوداً وقائماً في نظر الانسان الكلاسيكي ، ولم يكن حتى بالامكان عرض مثل هذا الكون عليه . ومن جهة أخرى فان الكون الاغريقي الغريب على اسلوب تفكيرنا كل الغرابة (ومن الجائز أننا اكتشفنا هذه الحقيقة منذ طويل زمن) كان أمراً غنيا عن البيان بالنسبة الى الانسان الاغريقي . ان الحقيقة اذن هي أن الفراغ اللامتناهي لفيزيائنا هو شكل يتألف من عناصر بالغة الضخامة في عددها وتعقيدها ، وهذه العناصر 'تنتحل' انتحالاً مقدراً 'مضمّراً' ، وقد خرجت الى ميدان الوجود بوصفها فقط صورة وتعبيراً عن نفسنا ، (Soul) وهي واقعية وضرورية وطبيعية بالنسبة الى نمطينا في الحياة الواعية .

ان التطورات البسيطة هي دائماً اشد التطورات صعوبة . وهي بسيطة في أنها تشتمل على كمية ضخمة من الامور التي لا تستعصي فقط على العرض عرضاً كلامياً ، انما هي ايضاً لا تحتاج حتى الى الافصاح عنها ، لانها ترسو بالنسبة الى جماعة معينة من الاشخاص داخل البديهة ، وهي صعبة ايضاً ، لان محتواها

الحقيقي يستعصي ، في حد ذاته ، تماماً ، على ادراك الشخص الغريب .
ان تصوراً كهذا يبدو فوراً سهلاً وصعباً ، هو المعنى الغربي المميز لكلمة
« فراغ » .

ان جميع رياضياتنا ابتداء من ديكارت فما بعده ، قد كُرسَت لترجمة هذا
الرمز الديني العظيم برمته ، ترجمة نظرية ، زد على ذلك أن هدف كل فيزيائنا
ابتداء من « جليليو » فما بعده ، هو هدف مطابق مماثل لهدف رياضياتنا
الآنف الوصف ، لكن محتوى هذه الكلمة (الفراغ) كان مجهولاً تماماً من
الرياضيات والفيزياء الكلاسيكيتين .

وهنا ايضاً تلقى الاسماء الكلاسيكية الموروثة عن الأدب اليوناني والتي
لا تزال متداولة بين الناس ، الأفتنة عن وجوه الحقائق . فكلمة « الهندسة »
تعني فن القياس ، وكلمة « الحساب » تعني فن العد ، ولقد خرجت الرياضيات
الغربية منذ طويل زمن ، من نطاق التعريفين السابقين الذكر ، لكنها لم تستطع
ان تتدبر أسماء جديدة لعناصرها الخاصة ، وذلك لأن كلمة « التحليل »
كلمة لا تفني بالمراد أبداً .

ان الرياضيات الكلاسيكية تبدأ وتنتهي بالاهتمام بخصائص أجسام افرادية
وسطوح حدها ، وهكذا فإنها تدخل ، بصورة غير مباشرة ، في دائرة اهتمامها
المقاطع المخروطية والاقواس (الخطوط المنحنية) الارتفاع رقيقاً . بينما نحن ،
من جهة أخرى ، لا نعرف سوى العنصر الفراغي التجريدي للنقطة (Point)
وهذا العنصر يستعصي على النظر والقياس والتسمية ، لكنه يمثل ، ببساطة ،
مركزاً للاستدلال ، زد على ذلك ان الخط المستقيم هو في نظر الاغريق حد
قابل للقياس ، بينما هو في نظرنا يشكل « كونتنيوم » لا متناهيماً من النقاط .
ويصور « لينتز » مبدأه في اللانهائي الصغر ، فيورد الخط المستقيم كوسيلة
تحديد ، والنقطة كوسيلة تحديد أخرى لدائرة نصف قطرها غير متناه في
طوله ، أو دائرة أخرى نصف قطرها لا نهائي في قصره . لكن الدائرة
كانت في نظر الانسان الاغريقي مستوى ، وكان كل ما يهمه من امرها هو ان

يدفع بهذا المستوى الى حال يجعله قابلاً للقياس ، وهكذا اصبح تربيع الدائرة ، بالنسبة الى العقل الكلاسيكي ، المشكلة العليا للنهائي .

ولقد بدا للعقل الكلاسيكي ان أشد معضلات شكل العالم تعقيداً تتمثل في تبديل سطوح محددة بخطوط منحنية ، الى مستطيلات ، شريطة ان يحافظ على أحجامها ، كي يجعل مثل تلك السطوح قابلة للقياس ، اما نحن ، من جهة أخرى ، فلقد تعودنا ، وهذا ليس بأمرٍ ذي أهمية خاصة ، على ان نعرض الرقم (π) بوسائل جبرية ، دون ان نكثرث أو نأبه بأيّة صورة هندسية .

ان الرياضي الكلاسيكي لا يعرف سوى ما يراه ويدركه . لذلك تنتهي علومه حيث ينتهي مدى رؤيته المعرفّة والمقررة ، وهذه الرؤية تشكل كامل ميدان فكره . بينما ان الغربي قد انطلق ، حالما نفّض عنه شباك التحيز للكلاسيكية ، الى ميدان تجريدي مطلق يحتوي على العديد من متضاعفات (Manifolds) الابعاد التي نعبر عنها بالحرف N ، ولم يعد بهذا رهين سجن الابعاد الثلاثة ، وبذلك أصبح ما يُسمى بالهندسة قادراً دائماً ، وعليه ان يعمل دائماً دون ما حاجة الى مساعدة أي من الأمور المعلومة .

وعندما ينطلق الانسان الكلاسيكي ليعبر عن حسه بالشكل تعبيراً فنياً ، فإنه يحاول بواسطة الرخام والبرونز ، ان يعطي الرقص او شكل الانسان المصارع ، ذاك الوضع Pose او الموقف حيث تصبح فيها معاني السطوح ومحيطات الشكل وتناسبها بمتناول الفهم ؛ بينما ان الفنان الغربي الاصيل يغمض عينيه ويشرد في ميدان الموسيقى المعدومة الجسد ، حيث يقوده التناغم والبولوفوني^(١) الى صور تقع وراء كل حس وتتسامى فوق كل امكانيات التمرير البصري . ويكفي للمرء ان يفكر بما كانت تعنيه كلمة شكل في مفهوم المثال الاغريقي ، وبما كانت تعنيه الكلمة ذاتها للموسيقي البولوفوني

الموسيقي المتعددة الاصوات : Polyphony

الشاملي ، عندئذ يتضح التعارض بين العالمين ، الكلاسيكي والغربي ، ويتبدى الخلاف بين رياضياتها جلياً واضحاً . لقد كان الرياضيون الاغريق يستعملون دائماً الكلمة (. . .) للتعبير عن ذاتياتهم ، تماماً كما كان المحامون الاغارقة يستعملونها الى اشخاص مميزين عن الاشياء . (. . .) لذلك فان الرقم الكلاسيكي ، التكاملي منه والعيني ، كان يسعى بالضرورة لربط ذاته بولادة الانسان المتجسد . فالرقم « ١ » مثلاً من الصعب حتى الآن ادراكه كرقم واقعي ، بل انما بالاحرى هو ك (. . .) ، المادة الاولى لسلاسل رقمية ، وأصل جميع الارقام الحيوية ، ولذلك فهو ^(١) اصل كل الاحجام والقياسات والشئية .

لقد كانت الاشارة الرقمية ، في المجموعة الفيثاغورية للرقم هي الرمز ايضاً لرحم الام ، اصل كل حياة . ولذلك صنف العدد الاحادي - ٢ - ، هو مضاعف الرقم - ١ - ذكراً وأعطي اشارة هي اشارة العضو التناسلي للذكر ، واخيراً فان العدد - ٣ - ، هذا العدد المقدس لدى الفيثاغوريين ، كان يشير الى مواجهة الرجل للمرأة ، اي الى عملية التكاثر والتفريخ . اما الاستهواء الشهواني الواضح بسهولة في الجمع (+) والضرب (x) (وما العمليتان الوحيدتان لمضاعفة التكاثر ، والتفريخ ، وهذا امر مفيد للانسان الكلاسيكي) فانها قد اعطيت اشارة (+)(x) هي مركب للاولين .

والآن فاندنا لنسلط ضوءاً جديداً كل الجدة على الخرافات التي اشرنا اليها سابقاً ، الخرافات المتعلقة بانتهاك حرمان الاشياء المقدسة وتدنيها حينما نمزق القناع عن اللامعقول .

ان اللامعقول ، (والذي نعبر بلغتنا عنه باستخدام كسور عشرية غير متناهية) قد استلزم تدمير نظام عضوي جسدي تناسلي وضعته الالهة .

(١) رأينا ان فترجم الكلمة الالمانية Dinglichkeit بالشئية ، بينما ترجمها المترجم الانكليزي « Materiality » بالضرورة مادياً . وقد استعملنا النقاط مكان الالفاظ اليونانية التي ليس لها مرادف باللغات الاوروبية او العربية .

ولا شك بأن الاصلاحات الفيتاغورية التي طرأت على الدين الكلاسيكي، كانت نفسها مستندة الى مذهب الالهة ديمتر^(١) ، وديمتر ، هي شبيهة بالأرض الأم ، وهناك علاقة عميقة بين التبجيل الذي تدفعه لهذه الإلهة وبين المفهوم المبجل للارقام .

وهكذا أصبحت الكلاسيكية تدريجياً حضارة الصغار . ولقد حاولت الروح الابولونية ان تقيّد الأشياء في الصير ، بواسطة مبدأ الحدود المنظورة ، وكان «تابوها» (Taboo) مركزاً على الحاضر الآتي وعلى الغريب الملازم له . وكان ما هو بعيد ، او غير منظور ، «غير موجود» قولاً وفعلاً . وكان من عادة الانسان الاغريقي او الروماني ، ان يضحي لإله البلدة او المدينة التي يمكث فيها او يقطن ، اما بقية الآلهة فكانت وراء مرمى بصره . زد على ذلك ان اللسان الاغريقي (اللغة الاغريقية) (ونحن سنشير دائماً ومرة بعد اخرى الى الرمزية الجبارة لظواهر لغوية كهذه) لم يكن يملك كلمة فراغ ، وهكذا فان الاغريقي كان يفتقر الى شعورنا بالصقع والافق والتباشير والمسافات والغيوم ، ويفتقر ايضاً الى مفهوم الوطن المترامي الاطراف والذي يضم الى صدره امة عظيمة . فالوطن بالنسبة الى الاغريقي هوليس اكبر من تلك البقعة من الارض التي يستطيع ان يراها من ابراج قلعة بلدته ، وكان كل ما يقع وراء مرمى بصر هذه الذرة السياسية ، غريباً عنه معادياً له من قمة رأسه حتى اخمص قدمه ، وقد تركز الخوف وراء مرمى ذاك البصر ، وتدفقت ، نتيجة له ، المرارة المنفرة للنفس ، لتنظيم علائق هذه البلديات التافهة بعضها ببعض ولتدفع بكل منها لتجاهد ضد الاخرى ولتدمر الواحدة الثانية . إن « دولة المدينة » (Polis) هي اصغر اشكال الدول التي يمكن للعقل ان يدركها ، وسياستها بصراحة ، هي سياسة قصيرة النظر ، وهي لذلك تختلف عن سياستنا المعروفة « بالدبلوماسية الوزارية » والتي هي

(١) ديمتر - Demeter - الالهة الارض والخصب والزراعة والاختصاب البشري عند اليونان وحارسة الزواج ، وكان اسمها عند الرومان « سيريس » (Ceres) - المترجم -

سياسة اللاحدود . وشبيه لهذا الهيكل الكلاسيكي والذي تستطيع العين ان تستوعبه بلحمة واحدة من لمحاتها ، وهو والحق لشكل معماري جد اولي . (لاحظ لم يقل بدائياً - المترجم) فقد كانت الهندسة الكلاسيكية ابتداءً من اريخيتاس حتى يوقليد ، تشغل نفسها بأعداد واجسام واحجام واشكال صغيرة تستطيع ان تتدبر امرها ، (شأنها في ذلك شأن المدرسة الهندسية المعاصرة التي لاتزال مستعبدة للكلاسيكية) ولذلك فان الهندسة الكلاسيكية بقيت لاتدري بالمصاعب التي تنجم عن تقرير ارقام ذات ابعاد فلكية ، والتي في كثير من الحالات لاتدعن للهندسة اليوقليدية ، ولولا ذلك لاستطاعت النفس « الأتيكية » المخاتلة المراوغة ان تتوصل الى بعض تصور لمسائل هندسية غير يوقليدية ، وذلك لأن نقدها لقاعدة المتوازي^(١) المعروفة جداً ، والتي سرعان ما اثار الشك فيها معارضة ، مع أنه لم تشرح هذه القاعدة بأية طريقة من الطرق ، اقول ان نقدها ذاك قد اقترب بها حتى كادت تلامس الاكتشاف الحاسم . (الهندسة اللايوقليدية - المترجم -) لقد كرس العقل الكلاسيكي ، دون جدل ، كل امكاناته للصغير والقريب ، بينما ان عقلنا قد كرس نفسه لبحث اللانهائي وما وراء البصر . لذلك اخضع الغرب آليا جميع الافكار التي ابدعها او استعارها من الآخرين الى شكل لغة اللامتناهي ، وذلك قبل زمن طويل سبق اكتشاف حساب التفاضل الحالي . ولقد امتص المنهاج التحليلي الجبر العربي وحساب المثلثات الهندي والميكانيكا الكلاسيكية امتصاصاً بدهياً طبيعياً .

ان ، حتى الفرضيات الحسابية الابتدائية (لاحظ الفرضيات لا العمليات - المترجم) التي نقول عنها بانها « غنية عن الايضاح والبيان » مثلاً كالفرضية التالية :

$$4 = 2 \times 2$$

تصبح اذا ما تأملنا فيها تأملاً تحليلياً مسائل ومعضلات ، ونحن لم نستطع

(١) انه بالإمكان رسم خط مواز واحد فقط بواسطة نقطة معينة لخط مستقيم معين .

ان نجعل حل هذه المعضلات أمراً ممكناً إلا بواسطة الاستدلالات التي قدمتها
إلينا نظرية المجاميع .

(Theory of Aggregates)

ولا شك بأن افلاطون وعصره كانوا لن يريا في أمر كهذا هلوسة فقط ،
بل عقلاً لا رياضياً مغرقاً في غبائه ايضاً .

انه يمكننا ان نعالج الهندسة ، الى حد معين ، علاجاً جبرياً ، كما يمكننا
ايضاً معالجة الجبر الى الحد ذاته ، علاجاً هندسياً ، وهذا ما يعني ان باستطاعة
العين ان تغمض عليها جفنيها ، أو بمقدورها ايضاً ان تراقب وتحكم . ولناخذ
لانفسنا البديل الاول ، ولنعطِ الاغريق البديل الثاني ، عندئذ نرى ان
ارخميدس قد لامس بمعالجته البديعة للاشكال الحزونية بعض حقائق عامة هي
جد اساسية بالنسبة الى منهاج « لينتز » التكاملي المحدد ، لكن عملياته
بالرغم من اصطناعها مظهرأ حديثاً لها ، تخضع للمبادئ الستريومترية ،
وفي مثل هذه الحالة ، بمقدورنا ايضاً ان نقول بان رياضياً هندياً قد توصل الى
شيء من نتيجة ما لمعادلات في حساب المثلثات .

- ١٣ -

وينشأ عن هذا التعارض الجوهرى بين الارقام الكلاسيكية والارقام
الغربية ، اختلاف جذري في الترابط الذي يشد العنصر الواحد الى الآخر ،
في كل من العالمين الرقميين ، فرباط الاحجام يسمى تناسباً ، أما رباط النسب
فانما هو مُستَوَعَبٌ داخل تصور الوظيفة . ان أهمية هاتين الكلمتين (تناسب
والوظيفة) لا تقتصر على الرياضيات بالذات ، بل إنها بالغتا الأهمية ايضاً بالنسبة
للفنون المتحالفة ، فن النحت والموسيقى . وبغض النظر تماماً عن دور التناسب
في تنظيم أجزاء التمثال الفردي ، فان الاشكال الفنية للتمثال ، والنموذجية
في كلاسيكيتها ، التزريس والنقش ، تسمح بتضخيم او تصغير المقياس (Scale)

(وهذه كلمات لا معنى لها اطلاقاً في الموسيقى) كما نرى ذلك في فن الاشكال حيث تختزل مواضعها مقاسات أصولها الحية ، أما في ميدان الوظيفة ، فانما الحال هي على عكس ما ذكرت تماماً ، إذ أن لفكرة تحول المجموعات الأهمية الحاسمة ، ولا شك أن الموسيقى سيوافق دون ما اعتراض على أن فكراً مشابهة لتلك الفكرة تلعب دوراً أساسياً في نظرية التأليف الموسيقي الحديث . ولست بحاجة إلا إلى أن أشير إلى اجمال اشكال الموسيقى الجوقية في القرن الثامن عشر ، والمعروف باسم :

« Tema con Variazioni (1) »

أن التناسب يفترض الثبات ، بينما أن التحول يفترض تبدل الأصول ، ولتقابل مثلاً بين تطابق نظريات يوقليد والتي يعتمد بالواقع برهانها على النسبة المفترضة

$$1 : 1$$

وبين الاستدلال الرياضي الحديث على النسبة ذاتها ، بواسطة الوظائف الزاوية (Angular) .

- ١٤ -

ان ألفا (A) واوميجا (V) في الرياضيات الكلاسيكية هي تركيب ، (لاحظ هي وليست هما - المترجم) (تركيب يشتمل في معناه الواسع على الحساب الابتدائي) أي انه نتاج شكل واحد منظور حاضراً . ان الازميل هو ، في هذا الفن النحتي الثاني ، البوصلة . ونحن في البحث الوظيفي ، حيناً لا يكون الموضوع نتيجة لطراز من حجم ، بل انما يكون نتيجة بحث في امكانات شكلية عامة ، فان احسن ما نصف به عندئذ نهج العمل هو انه

(١) الموضوع ضد التبدلات ، وعلى أساس هذا المبدأ تؤلف الموسيقى السمفونية - المترجم

اجراء تأليف يماثل مماثلة قربية للتأليف الموسيقي. زد على ذلك أننا نقابل في نظرية الموسيقى عدداً كبيراً من الفِكر (المفتاح ، تركيب الاشارات ، وتركيب الالوان) التي نستطيع ان نستخدمها مباشرة في الفيزياء ، ونحن لن نكون بحاجة إلا الى أضيق جدل حيناً نقرر اننا نوضح بعملنا الآنف الذكر الكثير من العلاقات .

ان من طبيعة كل تركيب ان يؤكد المظاهر ، ومن طبيعة كل عملية ان تنكرها ، وهكذا فان الاول يحسد ما هو معين بصرياً ، بينما ان الثاني يذيبه ، وهكذا نلتقي مرة اخرى بتعارض آخر بين نوعي الرياضيات ، فالرياضيات الكلاسيكية ، رياضيات الاشياء الصغيرة تعالج الحال الفردية الصلدة وتنتج تركيباً هو بيضة الديك (الاول والأخير) . بينما ان رياضيات اللانهائي تعالج مراتب كاملة من الامكانات والاحتمالات الشكلية ومجموعات من الوظائف والعمليات والمعادلات والاقواس (الخطوط المنحنية) وتقوم بعلاجها كلها بعين لا ترقب ما قد يكون لهذه من نتيجة ، بل انما ترقب سياقها ومجراها .

لقد اخذت ، طيلة القرنين السابقين ، فكرة مورفولوجيا عامة للعمليات الرياضية تنمو وتتشكل (مع ان الرياضيين المعاصرين يجدون من الصعب عليهم ادراك هذه الحقيقة) ونحن نملك كل المبررات في اعتبارنا لهذه المورفولوجيا الجديدة ، المعنى الحقيقي للرياضيات الحديثة ككل . وهذا كله ، كما سندرك بوضوح اكثر فأكثر ، هو ظاهرة من ظواهر ميل ملازم للفكر الغربي والخاص بالروح الفاروسية وحضارتها فقط ، لا غير .

ان الاكثريّة الساحقة من المشاكل التي تشغل رياضياتنا ، والتي تعتبر مشاكلنا الخاصة ، كما كان تربيع الدائرة يعتبر مشكلة الاغريق ، هذه المشاكل التي تبدو مثلاً في الابحاث الدائرة حول التقارب بين سلاسل لا متناهية (كوتشي) وحول تحويل التكاملات الاهليلجية والجبرية الى وظائف دورية متكاثرة ، (آبل و غاوس) اقول ان هذه الاكثريّة الساحقة من المشاكل

كانت ستبدو للغابرين الذين كانوا يستهدفون دائماً نتائج كمية بسيطة ومقررة ، بمثابة عرض لمهارة غامضة مبهمه . والحق ان عقول العامة المعاصرة لا تزال تنظر اليها حتى اليوم نظرة الغابرين ذاتها . وليس هناك من شيء بعيد عن العامة كالرياضيات الحديثة ، وهي ايضاً تحتوي على رمزياتها البعيدة بعداً غير متناه عن المسافة . ان جميع انجازات الغرب العظمى ، ابتداءً من الكوميديا الالهية حتى « بارسيفال » هي غير مألوقة او شائعة لدى العامة ، بينما ان كل شيء كلاسيكي من هوميروس حتى مذبذب « برغامم » كان على ارفع درجة من الشهرة والصيت .

- ١٥ -

وهكذا وأخيراً ، فان كامل محتوى الفكر الرقمي الغربي يركز نفسه على مشكلة الحد للرياضيات الفاونستية ، والتي هي مفتاح اللانهائي ، هذا اللانهائي « الفاونستي » الذي يختلف اختلافاً كلياً عن الفكر العالمية لكل من العرب والهنود . ومهما كان الزي الذي يبدو به الرقم ، أكان سلاسل غير متناهية أم أقواساً أم وظائف (في حالة معينة خاصة ، فان جوهر (الرقم) هو نظرية الحد (Theory of limit) ، وهذا الحد يمثل التعارض المطلق للحد الذي يتمثل في المشكلة الكلاسيكية الماثلة في تربيع الدائرة . ولقد قامت الفرضيات اليوقليدية الشائعة ، حتى خلال القرن الثامن عشر ، بطمس المعنى الحقيقي لمبدأ التفاضل . ان فكرة الكميات غير المتناهية في صغرها ، كانت كما يجوز لنا أن نقول ، بمثابة اليد ، ومهما بلغت المهارة في معالجتها آنذاك ، فان هذه المعالجة لم تكن تخلو أبداً من أثر يطبعها به الثبات الكلاسيكي ، أثر يجعلها شبيهة بالأحجام ، مع أنها لو قدر لها أن تعرض على يوقليد نفسه لما كانت باستطاعته أبداً أن يتعرف عليها أو ان يقبل بها وهي على مثل هذه الحال .

وهكذا فان الصفر (٠) هو رقم ثابت كامل في « الكونتنيوم » الخطي الممتد من + ١ إلى - ١ ، ولقد اصطدم « اويلر » بعقبة كؤود ، كما اصطدم بها غيره من بعده في بحثه التحليلي ، حينما عالج التفاضل بوصفه صفراً . ولم نستطع أن ننفذ عنا هذا الأثر من الحس الكلاسيكي بالرقم نفصاً نهائياً الا في القرن التاسع عشر ، وذلك عندما أرسى « كوتشي » بايضاحاته المعرفة الاكيدة لفكرة الحد ، حساب التفاضل والتكامل اللامتناهي على أسس منطقية .

ان الخطوة الفكرية التي خطوتها من الكمية غير المتناهية في صغرها الى الحد الأدنى لكل حجم ممكن في تناهي صغره ، هي وحدها التي قادتنا الى مفهوم رقم يتذبذب تحت رقم معين ليس هو بالصفر (٠) ولم يعد لرقم من هذا النوع أية خاصة من خصائص الحجم مهما كان شكلها او لونها ؛ وهكذا أخذ الحد أخيراً يعرض نفسه في نظرية ، ولم يعد الحد بعد ذلك الشيء المقارب الى ، بل انما اصبح المقاربة نفسها ، أصبح السياق ، أصبح العملية ذاتها . وهو ليس حالاً بل انما هو علاقة .

وهكذا ، وبواسطة هذه المعضلة الحاسمة في رياضياتنا أصبحنا فجأة نرى أي حد تاريخي بلغه دستور النفس الغربية .

- ١٦ -

ان تحرر الهندسة من المنظور ، وتحرر الجبر من تصور الحجم ، واتحادهما معاً اتحاداً لا يتقيد بجميع محدوديات الرسم والعد ، انما هو التركيب العظيم الذي ابدعته نظرية الوظيفة . وهذا لا شك كان السبيل العظيم الذي شقه الفكر الرقي الغربي . فلقد انحل الرقم الكلاسيكي الثابت المتحجر في الرقم المتحول المتغير . واصبحت الهندسة هندسة تحليلية مازابت جميع الاشكال المتحجرة . وحلت محل الاجسام الرياضية التي كانت منها وبواسطتها

يستحصل على القيم الهندسية الصلدة الصارمة ، اقول حلت محل هذه العلاقات الفراغية التجريدية ، التي لم تعد في النهاية قابلة للتطبيق على اية ظاهرة حسية حاضرة . ولقد بدأت هذه تستعيز عن اشكال يوقلبد البصرية بالمراكز (Loci) الهندسية المستندة الى نظام مماثل في مقامه لذاك ، وذو « أصل » جرى اختياره بصورة تعسفية . ومن ثم اخذت تحتزل الموضوعية المفترضة لوجود الموضوع الهندسي حتى تبلغ بها تلك الحالة الواحدة ، حيث يجب ان لا يطرأ فيها على المنهاج المماثل في مقامه لذاك ، والمختار اي تعديل خلال العملية (التي هي ذاتها عملية تعادل وليست بعملية قياس) .

ولكن سرعان ما اعتبرت هذه الأبعاد الاحداثيات قيا مجردة وبسيطة ، لا تكرر نفسها للتحديد تقريراً ، كما تكرر ذاتها لتمثل وتضع الحلول محل النقاط بوصفها عناصر فراغية .

ان الرقم وهو حد الاشياء في الصير ، لم يعد يعرض ، كما كان يعرض في السابق في صورة شكل ، بل انما أصبح يعرض عرضاً رمزياً في صورة معادلة . فلقد بدلت الهندسة « معناها » ، واختفى المنهاج المماثل في مقامه ، كتصوير ورسم ، وأصبحت النقطة مجموعة رقمية كاملة التجريد . ونحن نجد هذا التحول الباطني للهندسة المعمارية من عصر النهضة الى العصر « الباروكي » في بدع ميخائيل انجلو و « فغنولا » . فلقد اصبح حال الخطوط المنظورة المجردة في واجهتي المحل والكنيسة ، كحالتها في الرياضيات ، بلهاء عقيمة . وحل محل الابعاد الاحداثية الواضحة التي نراها في نظام صف الاعمدة الرومانية - الفلورنسية ، وفي طراز طوابق العمارات ، اقول حل لانهاضي الصغر محلها وجاء حلو له دفقاً فخماً من العناصر ، ومن الأقراص و « الخرطوش » ، وهكذا ذاب عنصر الانشاء في عنصر الزخرفة (الديكور) ، (ونحن اذا ما أردنا ان نعبر عن هذا العمل باللغة الرياضية نقول ذاب في العنصر الوظيفي ، فالاعدة وانصافها المجتمعة في تشكيلات ومجموعات ، تعطل الواجهات وتجتمع وترفض ثانية قلقلة متبرمة . وسطوح الجدار والسقف والطبقة ، هذه السطوح

المستوية تذوب في ثراء من انجازات معجون الرخام والزخارف ، وتختفي لتشرق في ارتجاج الضوء والظل . فلقد أصبح الضوء نفسه ، نتيجة للدور الذي خصه به عالم الشكل « البروكي » الناضج (مثلاً) في المرحلة الممتدة من بريني (١٦٥٠) الى الفن « الروكوكي » في مدن « درسدن و فيينا وباريس » ، اقول أصبح في جوهره عنصراً موسيقياً ، فبناء « تزفنجر ^(١) » في درسدن هو لا شك سيمفوني كاملة. وهكذا نرى ان الفن المعماري في القرن الثامن عشر يتطور والرياضيات منذ ذاك القرن ليصبح عالم شكل موسيقي الطباع .

- ١٧ -

لقد كان من المحتم على رياضياتنا ان تصل في الوقت المناسب الى نقطة تجعل النظرية والنفس معاً تحسان لاجدود الشكل الهندسي المصطنع فقط ، بل ايضاً بحدود الشكل المنظور ذاته ، بأنها حدود بالواقع والفعل ، حدود تشكل عقبات في طريق التعبير ، الذي لا يمكن له ان يعكس ، عن الإمكانيات والاحتمالات الباطنية . وبكلمة اخرى اقول ، النقطة التي بدأ فيها المثل الاعلى لامتداد التسامي صراعه الاساسي ضد محدوديات الادراك الحسي الفوري . فالنفس الكلاسيكية كانت تخضع ، بالرغم من الاعتزال الافلاطوني والرواقي ، للحس الشهواني (كما يرينا المعنى الشهواني المستتر وراء الارقام الفيثاغورية) ، لذلك فانها كانت تحس برموزها اكثر بكثير من ان تعمل على بعث هذه الرموز من باطنها . لذا فان الجسدي كان عاجزاً هنا ، وهناك عن التسامي عاجزاً تاماً . ولكن حيث ان الرقم كما يفهم من الفيثاغوري يعرض جوهر معلومات (Data) فردية مميزة وقائمة بذاتها ، في

(١) بناء شيد في عهد الملك اغسطس الثاني عام ١٧١١ . - المترجم -

الطبيعة . الا ان « ديكارت » وخلفاءه كانوا يرون في الرقم شيئاً يتوجب عليهم ان يفتتحوه ويكتسحوه ويعتصروه ويغتصبوه ، وهو في نظر هؤلاء علاقة تجريدية ملوكية في عدم اكترائها ولا مبالاتها بجميع انواع المساعدات البصرية ، وهي قادرة على الاحتفاظ وحماية جوهرها من الطبيعة وفي كل الاحوال . ان ارادة القوة ، (ولنستعمل قاعدة « نيتشه » العظيمة) ابتداء من العهود الغوطية المبكرة ، مرحلة الاداس^(١) ، فالكاتدرائيات ، فالحروب الصليبية وحتى ابتداء من عهود الغزاة الغوطيين والفيكنج ، أقول ان ارادة القوة قد اوضحت موقف النفس الغربية من عالمها ، وهذه الارادة تظهر ايضاً في الحيوية الحسية المتسامية ، في ديناميكية الرقم الغربي . لقد كان العقل في الرياضيات « الابولونية » خادماً للعين ، اما اليوم فلقد اصبح العقل في الرياضيات الفوستية ، سيداً لها ورباً . لذلك نرى ان الفراغ الرياضي المطلق ، لا يمت من قريب او بعيد الى الكلاسيكية بآية صلة او نسب ، بالرغم من ان الرياضيين لم يجرأوا ، باجلالهم العميق للتقاليد الاغريقية ، على ملاحظة هذه الحقيقة ، اذ انها شيء مختلف عن السعة غير المعينة ، سعة الخبرة اليومية والرسم المؤلف ، ولم يتجرأ هؤلاء حتى على معرفة استدلالية « كنت » الفراغية ، مع انها بدت كمفهوم غير مبهم وأكد . انها والحق الحقيقة التجريدية مجردة ومثل أعلى وعرض لنفس لن تقبل بالاكتمال ، نفس تقصر الوسائل الحسية أقل فاقول ، عن اشباعها ، نفس ستطرح أخيراً تلك الوسائل جانباً ، فالعين الباطنية قد استيقظت من غفوتها .

وهنا ولاول مرة ، فان اولئك الناس الذين فكروا تفكيراً عميقاً ، قد أرغموا على اعتبار الهندسة اليوقليدية ، التي هي الهندسة الحقيقية والوحيدة للبسيط في كل العصور ، على أنها مجرد فرضية وذلك اذا ما نظر اليها من وجهة نظر أرقى وأرفع . أما صحتها العامة كما نعرف ، منذ عهد « غاوس » فهي مستحيلة على البرهان اذا ما جوبهت بهندسات أخرى تقع خارج نطاق الادراك

(١) عصر الاناشيد البطولية ، ويقع بين القرن العاشر والقرن الثالث عشر . - المترجم

الحسي . ان الفرضية الخطيرة في هذه الهندسة التي تتمثل في قاعدة المتوازيات الفيشاغورية ، هي مجرد زعم ، نستطيع نحن بكل حرية أن نستبدله بزعم آخر . فقد نزعم ، بالواقع ، أننا لا نستطيع أن نرسم من نقطة معينة أي خط موازي ، او نستطيع ان نزعم بأنه بمقدورنا ان نرسم خطين ، أو خطوطاً كثيرة أخرى موازية للخط المستقيم المعين ، وجميع هذه المزاعم تقود كلها الى هندسات أبعاد ثلاثة لا يأتيها اللوم من خلفها أو قدامها .

ويمكننا ان نستخدم هذه الهندسات في العلوم الفيزيائية والفلكية ، وهي في بعض الحالات مفضلة على الهندسة اليوقليدية . وحتى أن النظرية القائلة بأن الامتداد لا حد له (وهذا الامتداد أصبح لا حد له منذ عهد رين وعهد نظرية الفراغ المحدود ، وعلينا أن نميز بين مصطلحي لا حد له وبين ما لا نهاية له) أقول إن هذه النظرية تتناقض والطابع الجوهرى لكل ادراك حسي فوري ، وفي هذه الحال فان هذا الأخير يعتمد على وجود مقاومة خفيفة ، وهو نتيجة لذلك يملك بحد ذاته قيوداً مادية . لكن يمكن للمرء أن يتخيل مبادئ الحد التجريدية التي تتسامى بالاحتالات المعرفة بصرياً لتدخل بها نطاق حس جديد كل الجودة . زد على ذلك انه يمكن داخل الفكر العميق وحتى في الهندسة الكارتية ، نازع يدفع به كي يتجاوز الفراغ التجريبي ذا الابعاد الثلاثة ، حيث يعتبره حظراً غير ضروري على رمزية الرقم . وبالرغم من ان التصور لفراغ ذي أبعاد عديدة غفيرة ، (ومن المؤسف أننا لا نجد كلمة أحسن من هذه لنصف بها الفراغ الآنف الذكر) قد امد التحليل بأسس اوسع . الا ان الخطوة الحقيقية الاولى قد مشيت ، في اللحظة التي قطعنا بها علاقة القوى (وهي بالواقع اللوغرتمات) بالسطوح والاجسام المدركة حسياً ، واستطاع استخدام اللامعقول « والاسات » ان يدخل الى ميدان الوظيفة قيم علاقة عامة كاملة .

ولا شك بأن كل من يمتلك اي قدر من التفكير الرياضي يسلم بأننا قد اجتزنا مباشرة مرحلة تصور α^3 كحد طبيعي اعلى الى مرحلة تصور α^4 ،

وبهذا نفصنا من اذهانتنا نهائياً ضرورة غير المشروطة لفراغ ذي ابعاد ثلاثة .

وحالما فقد العنصر الفراغي ، او النقطة ، آخر اثر بصري عليه ، واصبح بدلاً من ان يعرض على العين بوصفه مقطعاً في خطوط متساوية ، يعرض كمجموعة من ارقام مستقلة ثلاثة ، لم يعد هناك عندئذٍ من اعتراض ملازم على استبدال الرقم 3 بالرقم العام n . وهكذا تغير تصور الابعاد تغيراً جذرياً . فلم يعد يهدف الى معالجة خاصيات النقطة علاجاً عشرياً، مستنداً في ذلك الى مركزها في المنهاج المتطور ، بل انما اصبح يعرض كامل الخاصيات التجريدية لمجموعة رقمية بواسطة اي عدد يشاؤه من الابعاد .

ان المجموعة الرقمية المؤلفة من عدد n من العناصر المنتظمة المستقلة ، هي صورة للنقطة ، وهي تدعى النقطة . وبالمثل فان المعادلة التي يتوصل اليها منطقياً مما ذكرت ، تدعى بالمستوى (Plane) وهي صورة للمستوى . اما مجموع كل نقاط n من الابعاد فانما يدعى الفراغ ذا الابعاد n .

في عوالم الفراغ المتسامية هذه. والتي هي بعيدة كل البعد عن اي نوع من الانواع الحسية، توجد العلاقة التي يتوجب على التحليل ان يتحرى عنها ويبحثها ، والتي هي ، بصورة دائمة ، على وفاق ومعلومات الفيزياء التجريبية . ان هذا الفراغ ذا المرتبة الارقى هو في كامله ملكية خاصة مميزة محصورة بالفكر الغربي . وذاك الفكر هو وحده الذي حاول ونجح في « الصير » وامسى ، نتيجة لذلك ، امتداد هذين الشكلين : ان تتضرع وان تربط ، هو ان تعرف « الغريب » بواسطة هذا النوع من وضع اليد او الاستيلاء او « التابو » .

والحق انه لم يكن بالامكان ، قبل وصول اجواء فكر رقمي كهذه -ومثل هذه الاجواء لا يتمتع بها الكثيرون من الناس ، بل القلة منهم - ان تكتسب مثلاً المناهج ذات الارقام المفرطة في تعقيدها (Hypercomplex) (كرباعيات حساب التفاضل والتكامل للموجّهات) (The Quaternions of the calculus) (of vectors) اي معنى ، او كما يبدو لرموز غير ذات معنى كـ ∞ ، اقول

لم يكن بالامكان ان تكتسب كل هذه المعاني طابع شيء واقعي .
ووفق هذا فقط ، لا وفق اي منهاج آخر ، يجب ان يفهم ان الواقعية
هي ليست فقط الواقعية الحسية ، (لاحظ لم يقل المحسوسة - المترجم) اذ
ان الروحاني لم يعد محدوداً بالاشكال المدركة حساً عندما يضع فكرته
موضع التحقق .

- ١٨ -

من هذه البدهة العظمى لعوالم الفراغ الرمزي ، انبثقت آخر ابداعات
الرياضيات الغربية ، (تعدد ومخاتلة النظرية الوظيفية في مجموعات ، فالمجموعات
هي مجاميع او تكتلات من الصور الرياضية المتجانسة) مثل كل المعادلات
التفاضلية لطراز معين ، والتي هي في تركيبها وانتظامها ماثلة لاجسام
« ديديكايנד » الرقمية . وهنا تطالعنا عوالم نحس بها على انها عوالم ذات ارقام
جديدة كل الجدة ، مع انها لاتتسامى مطلقاً حسياً فوق العين الباطنية للودعي
الماهر .

ان المعضلة الآن هي ان نكتشف ، في مناهج الشكل التجريدية
هذه ، عناصر معينة تبقى بالنسبة الى مجموعة من العمليات المعينة (مثلاً تحول
المنهاج) غير متأثرة به ، وهذا ما يعني انها تمتلك عدم التبدل او التحول ،
ولنصف ما اوردها آنفنا باللغة الرياضية ، فنقول ان المسألة هي كما ادلى بها
« كلاين » اذ قال :

هناك متضاعف (Manifold) ذو n من الابعاد (Space) ومجموعة من
التحويلات ، والمطلوب الان هو فحص اشكال المتضاعف من جهة خاصيات كهذه
والتي لاتتبدل نتيجة لتحول المجموعة .

وببلوغ رياضياتنا الغربية هذه الذروة ، وباستنزافها لجميع امكاناتها الباطنية

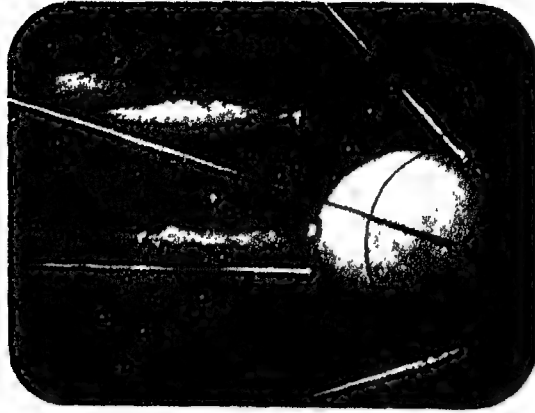
وبانجازها لمصيرها بوصفه نسخة وتعبيراً وهو الاوضح تعبير عن فكرة النفس الفاروسية ، 'تنتهي رياضياتنا تطورها بالطريقة ذاتها التي انتهت وفقها الرياضيات الكلاسيكية في القرن الثالث تطورها .

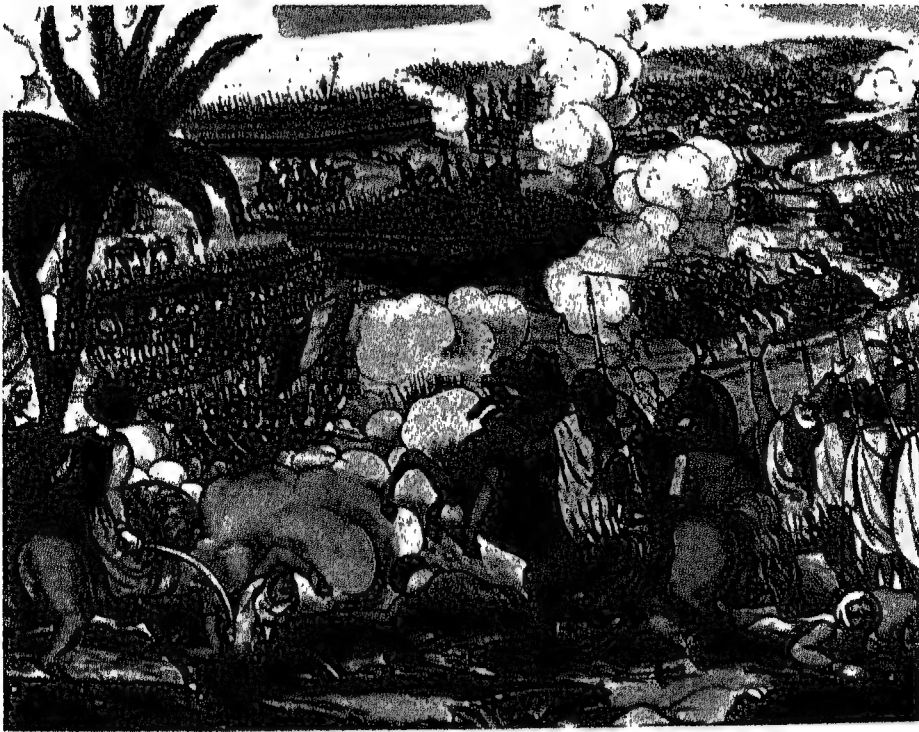
ان كلا من هذين العلمين (الرياضيات الكلاسيكية والغريسية) (وهما الوحيدان اللذان يمكننا ، حتى اليوم من فحص التركيب الأساسي فحصاً تاريخياً) قد انبجس من فكرة رقم جديدة كل الجدة ، فتجسد الاول ' فيثاغوروس ، وتجسد الثاني « ديكارت » . وكلاهما اتسع وامتد بكل روعة وجمال وبلغ مرحلة نضوجه بعد أن اصبح له مئة عام من العمر ، ثم ازدهر مدته هي قرون ثلاثة من الزمن حيث انجز خلالها تركيب فكرته ، وفي لحظة انجازهما لرسالتهما انتقلتا كما انتقلت حضارتاهما الى المدينة ، مدينة المدينة العالمية الكبرى . واننا سنوضح المغزى العميق لهذا التكافل والتضامن في الوقت المناسب ، اذ أنه يكفيننا أن نقول الآن أن عهد الرياضيين العظماء قد تصرم بالنسبة الينا ومضى ، وأن واجباتنا هي اليوم أن نصون ونجمع ونصفي ونختار ، فلقد حل الانشغال « الشاطر » بالتفاصيل ، هذا الانشغال الذي طبع الرياضيين الاسكندرانيين بطابعه في العهود الهيلينية المتأخرة ، محل الإبداع الديناميكي .

والخطط التالي سيوضح ما أعنيه :

الرياضيات الكلاسيكية	٢ - ذروة التطور المنهجي
١ - مفهوم رقم جديد	٤٥٠ - ٣٥٠
٥٤٠ ق.م تقريباً	افلاطون ، أرخيتاس ، يودوكسوس .
الرقم بوصفه حجماً	(فيدياس وبراكستيلس)
(الفيثاغوريون)	٣ - الاكتمال الباطني وانجاز
(٤٧٠ ق.م تقريباً : انتصار النحت	عالم الرقم لرسالته
على النقش على الحائط)	٣٠٠ - ٢٥٠

- يوقليد ، ابولونيوس ، ارخيدس
(ليسبّوس ، ليوخارس)
الرياضيات الغربية
١ - ١٦٣٠ ب.م تقريباً
الرقم بوصفه علاقة
(ديكارت ، باسكال ، فيرمت)
(نيوتن ، لينتز ١٦٧٠)
(١٦٧٠ تقريباً : انتصار الموسيقى)
- ٢ - ١٧٥٠ - ١٨٠٠
أويلر ، لاغرانج ، لابلاس
(غلوك ، هايدن ، موزارت)
٣ - ما بعد ١٨٠٠
غاوس ، كوتشي ؛ ريمن
(بيتهوفن)





الفصل الثالث

مشكلة التاريخ العالمي

— السبيل والمنهج —

وأخيراً ، أصبح بالإمكان الآن ان نخطو الخطوة الحاسمة لرسم صورة للتاريخ ، صورة مستقلة عن وجهة النظر العرضية للمرحلة التي يعيش فيها هذا او ذاك المراقب . زد على ذلك ، ومستقلة ايضاً عن شخصية المراقب نفسه ، الذي هو ، بوصفه عضواً ذا مصلحة في حضارته الخاصة 'معرض' ، تحت تأثير نزعاته الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية ، لأن ينظم مواد التاريخ وفق نظرة محدودة «في الزمان والمكان» ولأن يرسم اشكالا اعتباطية يدخل مجالات التاريخ ضمن نطاقها قسراً وهي في نفس الواقع غريبة عن محتواها كل الغرابة . وما ظلّ مفقوداً حتى الآن هو التجرد عن المواضيع التي يدور حولها البحث . ولقد تحقق هذا التجرد منذ زمن بعيد بما يتعلق بالطبيعة مع أنه بالطبع كان سهل التحقيق نسبياً ، طالما أن الفيزيائي يستطيع بكل وضوح أن يرسم الصورة الميكانيكية السببية لعالمه دون أن يترك لشخصه أي أثر فيها

كأنه هو نفسه لم يكن له وجود فيه ابداً . وانه الامر جد ممكن أن نتخذ الموقف ذاته بالنسبة الى التاريخ . لكننا لم نكن لنعي هذا الامكان . ومؤرخ اليوم إذ يتبجح « بموضوعيته » يكشف بسذاجة وبطريقة لا شعورية عن تحيزه .

ولهذا السبب يحق لنا تماماً ان نقول (ولا شك ان هذا القول سيقال يوماً ما) انه لم يقم احد حتى الآن بمعالجة التاريخ معالجة فائستية وان التاريخ لا يزال يفتقر الى صورة فائستية له . ونعني بهذا النوع من المعالجة ، معالجة تقف بقسط من التجرد يمكنها من التسليم بان كل « حاضر » ليس « حاضراً » الا عندما يتمتع المرء بقدر كافٍ من الانعزال ، يجعله يعترف بان أي حاضر هو بالنسبة الى جيل معين من الناس ، وان عدد الاجيال لا حد له . وانه من الضروري ان ننظر الى « الحاضر » بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة نظرنا الى شيء متناهٍ في البعد ، ونظرنا الى الغريب ، وان نعالجه معالجة حقيقية من الزمن لا تقل ولا تزيد في معناها عن اي حقبة اخرى في الصورة الكاملة التي ترسمها للتاريخ . ولن تستخدم مثل هذه المعالجة عوامل مثل عليا تشوه الصورة الحقيقية للتاريخ . ولن نضع اصلاً شخصياً لاحداثياته (co - ordinates) ولن تتأثر بأي من الآمال او المخاوف الشخصية او بأي من الدوافع الباطنة الاخرى التي لها اهميتها الكبرى في الحياة العملية . ومثل هذا التجرد (ولنستعمل كلمات نيتشه ، لا بد من ان نقول انه كان يفتقر الى القدر الكافي من التجرد) يمكننا أن ننظر الى الحدث الانساني بكامله من بعد شاسع ، وان ننظر الحضارات الفردية بما فيها حضارتنا ، كما ننظر الى قمم جبال تمتد في سلسلة على طول الافق .

ولذلك ؛ لا بد من ان نقوم ثانية بالعمل الذي قام به كوبرنيكس وهو عمل يحررنا من الحاضر الراهن باسم اللانهاية .

ولقد حققت النفس الغريبة هذا التحرر في ميدان الطبيعة منذ طويل زمن ، وذلك عندما انتقل من نظام الكون الذي وصفه بطليموس الى النظام الوحيد

الذي يطابق واقعته ، والذي يرى في وضع المراقب الموجود على سيارة (Planet) ما وضعاً عرضياً وليس قياسياً. ان تحرير التاريخ العالمي من وجهة النظر العرضية أي من « العصر الحديث » الذي يعاد تحديده دوماً لأمر ممكن بل ضروري . ولا ريب في ان القرن التاسع عشر للميلاد يبدو لنا مليئاً بالحوادث وذات أهمية لا تقدر اذا ما قارناه بالقرن التاسع عشر قبل الميلاد ، ولكن علينا الا ننسى ان القمر ايضاً يبدو لنا اكبر من عطارد والمشتري . لقد حرر الفيزيائي نفسه من التحيز للبعد النسبي منذ عهد بعيد ، لكن المؤرخ لم يحقق بعد هذا التحرر . فنحن نسمح لانفسنا بان نعتبر حضارة الاغريق حضارة « قديمة » بالنسبة الى حضارتنا « الحديثة » . او لم يكن الاغريق بدورهم « حديثين » بالنسبة الى المصريين الذين عاشوا في بلاط تحوتس الكبير ، قبل هوميروس بعدة قرون ، وكانوا قد وصلوا الى فضجهم التاريخي في ذلك العصر ؟

ان الأحداث التي جرت في المرحلة التاريخية الممتدة من عام ١٥٠٠ والمنتبهة . بعام ١٨٠٠ ، تشكل بالنسبة لنا أهم ثلث من ا ثلاث التاريخ الثلاثة . ولكن حال المؤرخ الصيني هي عكس حالنا تماماً ، فهو يقف ليعود بنا نظريه الى الوراء وليحاكم تاريخاً له من العمر اربعون قرناً . أما قروننا الثلاثة تلك فهي بصورة عامة مرحلة وجيزه وغير ذات أهمية ، وأهميتها تتلاشى اذا ما قيسست بأهمية قرون سلالة « الهان » المألوفة (٢٠٦ ق.م - ٢٢٠ بعد الميلاد) التي تعتبر في تاريخ « العالم » صانعة مراحل . ان تحرير التاريخ من عبودية أحكام المراقب السابقة ، هذا التاريخ الذي لم يكن ، حتى اليوم بالنسبة اليها ، اكثر من تدوين متحيز مغرض لماضي يفضي بنا الى الحاضر العرضي الذي نتخذ من مثله العليا ومصالحه قسطاساً للانجاز وميزانا للامكان ، أقول إن تحرير التاريخ من كل ما ذكرت هو موضوع كل ما هو آتٍ في هذا المؤلف .

ان الطبيعة والتاريخ هما الاصطلاحان النهائيان المتقابلان على طرفي خط المدى لامكانات الانسان ، وهما اللذان يمكنان الانسان من تنظيم الوقائع المحيطة به على شكل صورة للعالم . ان الواقعة (Actuality) هي الطبيعة طالما انها تخصص للاشياء في الصيرورة مكانها كأشياء في الصير . أما التاريخ فهو تاريخ طالما أنه ينظم الاشياء في الصير بالاستناد الى صيرورتها . اما الواقعة فبوصفها تداعياً للفكر (واستحضاراً للفكرة) فانها تخضع للتأمل والبحران ، وأما من حيث انها تأكيد حواس فإنما تفهم فهماً دقيقاً .

ولقد شرحت الواقعة في حالها الاولى الآنفة الذكر ، في عوالم افلاطون ورمبراندت وغوته وبيتهوفن ، أما الحال الثانية للواقعة فانما قامت بشرحها عوالم بارمنيدس وديكارت و « كنت » و « نيوتن » . ان المعرفة في معناها الدقيق الحازم هي عمل التجربة ، هذه التجربة التي تدعى نتيجتها المكتملة « بالطبيعة » ..

ان المعروف و « الطبيعة » هما شيء واحد ، وهما الشيء نفسه ، ولقد اوضح لنا رمز الرقم الرياضي ان مجموع الاشياء المعروفة هو نفس ما عُرف به عالم الاشياء ميكانيكياً ، أشياء قررت صحتها ، وأمست تخضع للقانون . ان الطبيعة هي مجموع الضرورات التي فرضها القانون . وليس هناك من قوانين غير قوانين الطبيعة ، لذلك لا يوجد هناك أي فيزيائي يدرك واجبه حق الادراك يرغب في تخطي هذه الحدود (قوانين الطبيعة) . لذلك فان واجبه هو ان يشترع دستوراً منتظماً لا يشتمل فقط على كل هذه القوانين التي يستطيع أن يجدها في صورة الطبيعة التي هي ذاتية بالنسبة اليه ، بل انما يتوجب عليه أيضاً ان يعرض هذه الصورة بكامل عناصرها وعليه الا يبقى أبسط البسيط خارجها .

ان التأمل او الرؤيا من جهة اخرى ، (وهنا يتوجب علي ان أورد قول غوتيه المأثور : علينا ان نميز باهتمام وعناية بين الرؤيا والنظر) هي عمل التجربة ذاك الذي هو في حد ذاته تاريخ لانه هو نفسه انجاز وتحقيق .

فذاك الذي عيشَ ، هو ذاك الذي حدث ، وهو تاريخ .

ان كل حدث هو فريد في نوعه وعاجز عن ان يكرر ذاته . فهو يحمل كامل طابع الاتجاه (Direction) (الزمن) ، طابع عدم الارتداد .

لذلك فان ما حدث يدرج في باب الصير ، وليس في باب الصيرورة ، انه يدرج في باب المتحجر ، وليس في باب الحي ، وهو ينتمي ، دون شك ، الى الماضي حيث تكمن ينابيع رعبنا من العالم . ان كل شيء معروف على عكس (ما هو مدرج في باب الصير) هو معدوم الزمان ، فهو ليس بماضٍ وليس بمستقبل ، انه بكل بساطة هو هنا ، وهو نتيجة لذلك صحيح دائم الصحة ، كما يستلزم بالواقع صحته دستور القوانين الطبيعية نفسه . ان القانون وميدان القانون هما مناهضان للتاريخ . فهما يستثنيان المصادفة . ان قوانين الطبيعة هي اشكال صارمة عنيفة ، وهي لذلك ضرورة غير متأسسة . وبهذا يصبح من اليسير علينا ان نرى السبب الذي يجعل الرياضيات ، حين تنظيمها للاشياء في الصير ، تتحد دائماً ، وبنوع خاص ، وقوانين العلة .

ليس للصيرورة رقم ، ونحن نستطيع ان نحصي ونقيس فقط الاشياء غير الحية ، والشيء الذي نستطيع ان نفصله عن الحياة . فالصيرورة المجردة ، الحياة المجردة ، هي جوهر غير قابل للحد ، فهي تقع خارج دائرة مبدأ العلة والمعلول وما وراء القانون والقياس . وليس هناك من بحث تاريخي عميق مجرد يفتش عن نقاط الوفاق بين بحثه وقوانين العلة ، لانه اذا ما قام بمثل هذا الامر ، فعندئذ يكون جاهلاً بجوهره الخاص .

وفي الوقت ذاته ، فان التاريخ ، اذا ما عولج معاليجة ايجابية ، ليس بصيرورة مجردة ، انه صورة ، انه شكل عالم يشع من الوعي اليقظ للمؤرخ

حيث تسيطر الصيرورة على الصير . ان امكانية استخلاص نتائج منها كان نوعها بواسطة مناهج علمية ، تتوقف على نسبة الاشياء في الصير الموجودة في الموضوع المطروح على بساط البحث ، لكن هناك فرضية تحمل خلافاً ونقصاً في الاشياء في الصير ، اذ ان هذه الفرضية تقول بانه كلما ازدادت النسبة ارتفاعاً (نسبة الاشياء في الصير الموجودة في الموضوع المطروح على البحث - المترجم) يزداد مظهر التاريخ ميكانيكية ومنطقاً وسببية . وحتى الطبيعة الحية « لغوتيه » مع ما كانت عليه صورة عالمه من بعد مطلق عن الرياضيات ، الا انها احتوت على ما يكفي من الميت والمتحجر من الاشياء مما سمح له ان يعالج على الاقل مطلع بحثه معالجة علمية .

ولكن عندما يتضاءل محتوى الاشياء في الصير الى بالغ الصغر ، عندئذ يصبح التاريخ صيرورة مجردة تقريباً ، ويمسي التأمل والرؤيا تجريبية لا تترجم الا بواسطة اشكال الفن . ان ما شاهده « دانتي » ماثلاً امام عينيه الروحانيتين كصير للعالم ، لم يكن بامكانه ان يصل اليه بوسائل العلم ، ومثله « غوتيه » فانه لم يكن بمستطاعه ان يبلغ بهذه الوسائل (العلمية) تلك اللحظات العظمى في دراساته « لفافست » ولا يشذ عنهما بلوطانيوس وجيوردانو برونو اللذان لم يكن بمقدورهما ان يقطرا رؤاهما بواسطة الابحاث العلمية . ان هذا التعارض يكن تحت جذر كل خلاف يدور حول الشكل الباطني للتاريخ . وفي حالة وجود الموضوع نفسه ، او الحقائق ذاتها ، امام عدد من المراقبين ، فعندئذ يُكوّن كل مراقب منهم انطباعاً مخالفاً لانطباع غيره عن ذاك الموضوع او هذه الحقائق ، وذلك وفقاً لما تمليه عليه نزعته الخاصة ، وهذا الانطباع هو انطباع مستعص على المس والتعبير ، وهو الذي يكن وراء حكم المراقب ويعطيه لونه الشخصي . اما درجة استيعاب الاشياء في الصير ، فانها تختلف بين شخص وآخر ، وهذا الواقع ، بحد ذاته ، كافٍ على ان المؤرخين لن يتمكنوا أبداً من الوصول الى اتفاق على الموضوع والمناهج ، لذلك نرى ان كل واحد منهم يتهم الآخر بالمعجز والقصور في

« صفاء التفكير » ، ومع هذا فان شيئاً ما مُعبر عنه بشبه الجملة هذه (صفاء التفكير) هو شيء لا يُبنى بالأيدي ولا يدل على تفوق او فضيلة للدرجة ، بل إنما يدل على اختلاف ضروري في النوع . والشيء نفسه ينطبق على جميع العلوم الطبيعية . ومع ذلك فيجب الا تغرب عن بالنّا الحقيقة القائلة بان الرغبة في كتابة التاريخ كتابة علمية انما هي رغبة تختزن في اعماقها تناقضاً وتعارضاً . فالعلم الحقيقي يبلغ مداه مدى ما يبلغه تصور الصواب والخطأ من صحة . وهذا القول ينطبق على الرياضيات وينطبق ايضاً على علم العمل الجاروفي (نسبة الى جاروف) التاريخ كغربة المواد التاريخية وتنظيمها . غير ان الرؤيا التاريخية الحقيقية تنتمي الى ملكة المغازي (جمع مغزى) حيث لا تكون الكلمات المتعارضة : صواباً وخطأ ، بل انما تكون : عميقة وضحلة . فالفيزيائي الحقيقي ليس بعميق ، بل انما هو حاذق ثاقب البصيرة ، وهو لا يستطيع ان يصبح عميقاً الا اذا انطلق خارج ميدان الفرضيات ونقض عنه غبار الاشياء النهائية . لكنه اذا ما اقدم على ما ذكرت لايعود فيزيائياً بل انما يسمى « ميتافيزيقياً » . ان الطبيعة يجب ان تعالج معالجة علمية ، اما التاريخ فمن المتوجب ان يعالج معالجة شعرية وينسب فضل ابداء الملاحظة التالية الى (الشيخ « ليوبولد فون رانكة

وبعد كل شيء ، فان رواية « سكوت » « كوينتن دارورد » كانت كتابة تاريخية صحيحة ، وهكذا فان مزية كتاب تاريخ جيد ما تتمثل في ان يمكن مثل هذا الكتاب القارئ من ان يصبح « سكوته » الخاص .

ومن جهة اخرى ، هناك داخل حيز الارقام والمعرفة الصحيحة ما اسماء « غوتيه » « بالطبيعة الحية » ، وهذه رؤيا فورية للصيرورة المجردة وللتشكل الذاتي ، وهي ، بالواقع ، التاريخ كما عرفناه اعلاه . لقد كان عالم غوتيه ، في الوهلة الاولى ، تركيباً عضوياً ، اي ، وجوداً ، ولذلك من السهل علينا ان نرى السبب الذي يجعله في ابجائه ، وحتى عندما تعالج هذه الابحاث نوعاً مادياً ، لا يستعمل الارقام او القوانين او السببية المسجونة في قواعد ، او

التشريح منها كان موضوع تلك الابحاث . بل انما كانت كل ابجائه ابجائاً مورفولوجية بارفع مما لهذا الوصف من معنى ، كما ونعرف ايضاً لماذا لا يستخدم وليس في حاجة الى ان يستخدم في عمله الاساليب الغربية غير الكلاسيكية الخاصة بالمعالجة السببية ، (أي) التجربة القياسية . أما معالجته لموضوع اديم الارض (قشرة الارض) فانما هي معالجة جيولوجية لا تتغير ، ولم تكن ابداً معالجة منالوجية (علم المعادن) حيث انه أسمى المنالوجي علم الشي الميت .

ولنقل مرة ثانية بانه لا توجد هناك حدود ثابتة صحيحة تفصل بين هذين النوعين من تصور العالم . (العالم كصيورة ، والعالم كصير - المترجم) فهما بلغ التعارض من الشدة بين الصيرورة والصير ، فان الحقيقة تبقى ماثلة أمامنا ، حقيقة وجودهما المشترك في كل نوع من انواع الفهم . فذاك الذي يتطلع الى الصيرورة والتحقق فيها ، فانما يختبر التاريخ ، اما ذاك الذي يشرحها بوصفها صيراً ومتحققاً فانما يطلع على الطبيعة .

ان داخل كل رجل ، وداخل كل حضارة ، وداخل كل مظهر حضارة ، توجد نزعة ملازمة ، ميل ملازم ، اختيار لازم لكل ما ذكرت ، الى تفضيل احدهما على الآخر (الصيرورة والصير) واتخاذ مثلاً أعلى لفهم العالم . ان الانسان الغربي لفي مرتبة رفيعة من مراتب الميل الى التاريخ ، بينما لم تكن هذه حال الانسان الكلاسيكي ، فنحن نتابع ما نعطاه بعين تنظر الى الماضي والمستقبل ، بينما ان الانسان الكلاسيكي لم يكن يعرف إلا الحاضر الآني ومحيط اسطورة وخرافة . ونحن نرى رمزاً للصيرورة في كل فاصلة (Bar) من فواصل موسيقانا ابتداء من « بلسترينا » حتى (فاغنر) ونرى في الاغريق رمزاً للحاضر المجرد في كل تمثال من تماثيلهم ، « فايقاع » الجسد يرتكز على الرباط المعاصر بين الاعضاء ، بينما ان « الفيوغ^(١) » (Fugue) ، تقوم على تتالي العناصر في الزمان .

(١) الفيوغ ، قطعة موسيقية متعددة الانغام (بولوفونيك) . - المترجم -

من هنا ينشأ اذن العنصران الأساسيان لكل تصوير للعالم ، واعني بهذين العنصرين ، مبدأ الشكل ومبدأ القانون . وكلما زادت صورة العالم في مزايا الطبيعة وخصائصها ابرازاً ، تزيد سيطرة القانون والرقم عليها دون قيد او شرط . وكلما ازدادت صورة العالم بداهة ووجدانية بوصفها صيرورة خالدة ، تزداد الصورة غربة عن الارقام ومتضاعفات وعناصرها المحسوسة . ان الشكل هو شيء ما متحرك ، شيء ما صائر ، شيء ما عابر . ومذهب التشكل هو مذهب التحول ايضاً « ان التحول هو مفتاح حامل ألف بائية الطبيعة » ، بهذه الجملة تبدأ ملاحظة غوته ، وهي جملة توضح بجلاء الخلاف المنهاجي بين نظريته المشهورة والقائلة « بالخيال المدرك الصحيح » والذي يسمح للحي بان يستخدمه ، وبين عملية التقتيل الصحيح الذي تقوم به الفيزياء الحديثة . ولكن مهما كان نوع العملية وشكلها ، فان فضلة تتألف من قدر كبير كهذا من العنصر الغريب ، كما هو موجود ، يُعثر عليها دائماً .

ان هذه الفضلة تتخذ في العلوم الطبيعية الصارمة شكل نظريات وفرضيات محتومة ، تُفرض على ، وتُحمر الكتلة المتحجرة للارقام والقواعد . وتبدو الفضلة في البحث التاريخي كتقويم تاريخي ، (Chronology) أي التركيب الرقمي للتواريخ والاحصاءات والتي ، بالرغم من ان الرقم غريب على جوهر الصيرورة ، يبلغ التفافها حول وفي عالم الاشكال التاريخية حداً يحس معه المرء بان هذه الفضلة غير دخيلة أبداً على ذاك العالم أو متطفلة عليه ، وذلك لانها مجردة من المعنى الرياضي . ان الرقم التقويمي التاريخي يميز وقائع فريدة في نوع حدوثها ، بينما ان الرقم الرياضي يميز امكانات ثابتة لا تتغير . ان الرقم التقويمي يوصل الصور ويضع الخطوط العريضة للمرحلة التاريخية ويضع الحقيقة للعين المدركة ، بينما ان الرقم الرياضي هو نفسه القانون الذي يسعى لاقراره ، وهو هدف البحث ونهاية مطافه .

ان الرقم التقويمي التاريخي هو اسلوب رَوْدٍ علمي مُستعارٌ من علم العلوم ، الرياضيات ، وهو يستعمل ، كما هو ، دون أي اعتبار لخاصياته الخاصة . فلنقابل ، مثلاً بين مفهومي هذين الرمزين :

$12 \times 8 = 96$ وبين ١٨ تشرين الاول ١٨١٣ (هزيمة نابليون في معركة ليبتزج وتححرر المانيا - المترجم) .

ان المتضمن في هذين الرمزين يجد ان الفرق بينهما ، في استخدامنا للارقام ، هو نفس الفرق بين النثر والشعر الذي يتجلى في حالة استخدامنا للكلمات .

وهناك نقطة اخرى يتوجب علينا ان نشير اليها . لما كانت الصيرورة دائماً تقع على قاعدة الصير ، ولما كانت صورة العالم الممثلة للصيرورة ، هي تلك الصورة التي يعطينا إياها التاريخ ، لذلك فان التاريخ هو الشكل الأصل للعالم ، بينما ان الطبيعة (ميكانيكية العالم المتقنة الصنع) هي الشكل المتأخر للعالم والذي يستطيع اشخاص ينتمون الى حضارة ناضجة ان يحققوه تحقيقاً كاملاً . وبالفعل ، فان الظلام الذي يغمر النفس البسيطة للجنس البشري البدائي ، والذي نستطيع ان نتحقق منه حتى اليوم بواسطة عاداتهم الدينية واساطيرهم ، (هذه التي تشكل عالماً أساسياً كامل الأسس في عناده المجرد وصلابته الفولاذية وعفاريته العدائية وقواه اللطيفة) أقول ان هذا الظلام كان كلاً حياً مسيطراً كاملاً ، غير مفهوم او معرف او محسوب ، ونحن باستطاعتنا ان نسميه بالطبيعة اذا كانت لنا رغبة في ذلك . لكنه ليس هو ما نعنيه بكلمة « الطبيعة » التي نفهم فيها على انها هي الصورة الدقيقة التي رسمها عقل مدرك . ولا يستطيع احد ان يسمع الآن أصداء العالم الذي طواه النسيان منذ زمن ، عالم الانسانية الوليدة ، سوى نفوس الاطفال والفنانين المعظماء ، لكن ذاك العالم لا يزال يردد أصدائه ، ويدفع بموجاتها ، وليس نادراً ، الى داخل بيئة « الطبيعة » غير المرنة التي تبنيها روح المدينة في الحضارة الناضجة حول الفرد بناءً متحجر القلب معدوم الضمير والوجدان . من هنا ينشأ هذا التعارض الحاد بين فكرة العالم العلمية (« الحديثة ») وبين

فكرته الفنية « غير العملية » ، هذا التعارض الذي كان مألوفاً في كل مرحلة متأخرة زمنياً . لذلك فإن الرجل والشاعر لا يفهم ولا يستطيع بالواقع أن يفهم احدهما الآخر . ومن هنا أيضاً ينبعث ذلك الميل للدراسة التاريخية ، والتي يتحتم عليها ان تحتوي على العنصر الصياني ، العنصر الحالم ، الغوتي (نسبة الى غوته) كي تزهر كعلم ، وكي تصبح (ولنستعمل نفس كلماتها الساذجة) « مادية » حتى ولو اضطرت ان تجابه الخطر المهدد يجعلها مجرد فيزياء للحياة العامة .

ان « الطبيعة » في مفهومها الصحيح هي الوسيلة لامتلاك الواقعة التي هي خاصة بالنسبة الى القلائل ، ومحصورة بسكان المدن العالمية الكبرى في المراحل المتأخرة زمنياً من الحضارات العظمى ، المكتملة الرجولة وربما الهرمة أيضاً . بينما ان التاريخ هو الوسيلة الساذجة الغضة الفتية ، وهي خاصة بجميع الناس على حد سواء . وان تلك هي على الاقل الطبيعة المرتكزة الى الرقم وغير الصوفية والقابلة للتشريح والمشرحة ، طبيعة كل من ارسطوطاليس و « كنت » والسوفسطائيين والداروينيين والفيزيائيين والكيميائيين الحديثين ، والتي يقابلها وجهاً لوجه الطبيعة المعاشة والمحسوسة وغير المحصورة طبيعة كل من هوميروس و « إداس » والإنسانين « الدوري » والغوطي . ونحن اذا ما تفاضنا عما ذكرت آنفاً فعندئذ سنخطئ كامل جوهر المعالجة التاريخية . ان التاريخ هو الشيء الطبيعي الحقيقي ، اما « الطبيعة » الصحيحة في ميكانيكيته ، طبيعة العلماء ، فانها مفهوم النفس غير الطبيعي (الاصطناعي) للعالم . ومن هنا ينشأ التناقض القائل بان الرجل الحديث يجد دراسة « الطبيعة » أمراً سهلاً ، بينما يجد دراسة التاريخ عسيرة شاقة .

ان الميول نحو تكوين فكرة رياضية عن العالم والتي تنبثق بكاملها من تحديد التخوم الرياضي ومن المفاضلة والتمييز المنطقيين ، اي من القانون والسببية فانما تبدو في وقت مبكر تماماً . وهذه الميول موجودة في جميع القرون الاولى لكل الحضارات ، لكنها تكون لا تزال ضعيفة ومشتتة وضائعة في التيار

الممتلئ بمفهوم العالم الديني (أما الاسم الذي يجب ان نتذكره في هذا الموضوع ، فانما هو اسم « روجر باكون » .) ولكن سرعان ما تكتسب هذه الميول طابعاً قاسياً متجهاً ، شأنها في ذلك شأن كل ما يُقصد من النفس ويتوجب عليه ان يدافع عن نفسه ضد الطبيعة البشرية ، وهذه الميول لا ينقصها الغرور والحصر (Exclusiveness) . وهدوء وسكينة يصبح الميل الفراغي المدرك منها ، (والادراك هو في جوهره رقم ، وفي تركيبه كمي Quantitative) سائداً جباراً في سيطرته على كامل العالم الظاهري للفرد ، وهو بسبب اسناده واستناده على انطباعات الحياة الحسية ، يؤثر في مركب (Synthesis) ميكانيكي ، ذي نوع هو مزيج من السببية والقانونية ، وهكذا يصبح ، في النهاية البعيدة ، الوعي الحاد لابن المدينة الكبرى أكان ابناً « لطيفة » او بابل ، او بنارس او الاسكندرية ، او اي مدينة اوروبية غربية كبرى . اقول يصبح الوعي الحاد خاضعاً لمثل هذه الدرجة من ضغط دائم ملحاح منبثق من تصورات لقانون طبيعي ، بحيث نادراً ما يتحدى ، حتى عندما يميل التحيز العلمي والفلسفي (وليس هناك من تحيز غير هذا) الفرضية القائلة بان حالة النفس هذه ، هي النفس ذاتها ، وبان الصورة الميكانيكية للعالم هي العالم نفسه ، اقول نادراً ما يتحدى مثل هذا الزعم الذي اصبح بفضل مناطقه (جمع منطيق) كأرسطوطاليس وكنط زعماً مسيطراً سائداً ، لكن افلاطون وغوتية قد رفضا هذا الزعم ورداه جملة وتفصيلاً .

- ٤ -

ان عمل المعرفة بالعالم ، هو عمل كل انسان ينتمي الى الحضارات الارقي ، وهي حاجته وواجبه المنظور للتعبير عن جوهره الخاص ، وهذا الواجب هو بالتأكيد ، نفسه في كل حال ، مع ان مجراه قد يُدعى بالعلم او الفلسفة ، وذلك بالرغم من ان نزوعه الى الابداع الفني والى وجدان الايمان قد يكون

امراً ملموساً بالنسبة الى احد الناس ، وامراً هو موضع تساؤل الى حد ما ،
بالنسبة الى انسان آخر .

ان واجب المعرفة بالعالم ، هو ان تقدم ذاك الشكل لصورة العالم دون ازدياد والذي
هو في كل الاحوال ذاتي وذو مغزى خطير بالنسبة الى الفرد ، وهذا الشكل
هو ، بالواقع ، (وذلك اذا ما عمد المرء الى عدم المقارنة) العالم . لهذا فان
عمل المعرفة بالعالم هو عمل مزدوج ، وذلك من وجهة نظر التمييز بين الطبيعة
« والتاريخ » ان كلا من هذين (الطبيعة والتاريخ) ينطقان بشكلي لغتين
يختلف احدهما عن الآخر اختلافاً كلياً ، ومع هذا فان هذين الشكلين
متداخلان متلاحمان متراكبان ويشوشان على بعضهما بعضاً داخل الصورة غير
المنقحة والغامضة للعالم ، كصورة الحياة اليومية تلك ، ولهذا فانها عاجزان
عن تحقيق اي نوع من الوحدة الباطنية بينهما . ان الاتجاه والامتداد هما
الميزتان الرئيستان اللتان تميزان (لاحظ لم يقل بين - المترجم) النوعين
التاريخي والعلمي للتأثر ، ومن المستحيل استحالة مطلقة على الانسان ان يجعل
هذين النوعين يعملان ، في وقت واحد عملاً ابداعياً داخل ذاته . ان المعنى
المزدوج للكلمة الالمانية Ferne (مسافة ، بُعد) هو معنى كشاف مضيء .

فهو في النظام الاول للفكر ، يستلزم الاستقبال (المستقبل) ، ويستلزم
في النظام الثاني لها فترة فراغية من الحيات ، ولا شك ان القارئ لن يفشل في
الاشارة الى ان المؤرخ المادي يدرك بالضرورة تقريباً الزمان كبُعد
(Dimension) رياضي ، بينما ان حال الفنان بالولادة (المفطور) هي
عكس حال ذاك ، فانطباعات البعد (المسافة) تتمثل في المناظر الطبيعية
في الغيوم والافق والشمس الغاربة التي تترابط جميعاً دون اي جهد ، نحو
مفهوم المستقبل . (يعني تترابط بداهة - المترجم) ان الشاعر الاغريقي
ينكر المستقبل ، وهو لا يرى ولا يرمز الى اشياء المستقبل ، بل انما يلتصق
بالقريب بوصفه ينتمي كلياً الى الحاضر .

ان البحاثة في العلوم الطبيعية ، المُحاكِم العقلي المنتج بكل معنى

الكلمة ، اكان مخبريا « كفرادي » او نظرياً « كفاليدو » او حساباً كنيوتن ، يجد في عالمه فقط كميات عديدة الاتجاه ، حيث يقوم بقياس هذه الكميات واستبارها وتديبر امرها . ان الكمي فقط هو وحده القابل للفهم والادراك بواسطة الاعداد ، وهو القابل التعريف السببي ، وهو القابل للأسر داخل القانون والمعادلة ، وعندما ينجز الكمي ما ذكرت ، عندئذٍ « تترس » المعرفة المجردة بالطبيعة مزلاج بابها ، فتصبح كل قوانينها ذات ترابطات كمية ، او وفق مصطلح الفيزيائي ، تتخذ جميع العمليات المادية مجراها في الفراغ ، وهو مصطلح كان سيصححه الفيزيائي الاغريقي (دون ان يبدل في حقيقة معناه) فيقول « جميع العمليات التي تحدث بين الاجسام » والمطابقة للشعور النافي للفراغ ، شعور النفس الكلاسيكية ..

ان نوع عملية الاتطباع التاريخي هو نوع غريب عن كل ما هو كمي ، وهو يؤثر على عضو مغاير . فهناك اساليب معينة لادراك العالم كطبيعة ، كما يوجد هناك اساليب معينة وخاصة لادراك العالم كتاريخ ، ونحن نعرف هذه الاساليب ونستخدمها كل يوم دون أن نكتسب الوعي (حتى الآن) بتعارض هذين النوعين من الاساليب وتناقضهما . فهناك معرفة بالطبيعة ، وهناك معرفة بالانسان ، وهناك خبرة علمية وهناك خبرة حية . وليقتف القارئ آثار هذا التناقض حتى تصل به الى وجوده الخاص ، وعندئذ سيدرك ما اعنيه .

ان جميع اساليب ادراك العالم بالامكان نعتها « ميرفولوجيا » ميرفولوجيا الميكانيكي والممتد ، وهي العلم الذي يكتشف وينظم القوانين الطبيعية والعلاقات السببية تدعى بالمنهاجية ، اما ميرفولوجيا الاساسي ، ميرفولوجيا التاريخ والحياة ، وكل ما يحمل علامة الاتجاه والمصير فانما تنمت بالسيماية .

- ٥ -

بلغ الاسلوب المنهاجي ، في الغرب ، لمعالجة العالم ، ذروته ومر بها في القرن الاخير ، بينما ان الايام الجميدة للمنهاج السيماي لا تزال مرتقبة وهي

لا شك قادمة . وخلال المئة عام القادمة ستصبح جميع العلوم ، التي تكون لا تزال ممكنة على هذه الارض أجزاءً من سماء واسعة لكل الاشياء البشرية . وهذا هو ما تعنيه مرفولوجيا التاريخ . فالانسان في كل علم ، وهو لا يستهدف أقل من محتوى كل علم ، يسرد قصة نفسه ويحدث بها . فالخبرة العلمية هي المعرفة الروحية بالذات . ونحن انطلاقاً من وجهة النظر هذه ، قمنا بمعالجة الرياضيات بوصفها فصلاً من فصول السماء . ونحن لا نهتم بما قصد هذا او ذاك الرياضي ، او بعلامة كهذا ، أو بالنتائج التي وصل اليها فأضافها الى مجموع المعرفة ، بل انما نركز كل اهتمامنا على الرياضي بوصفه كائناً بشرياً ، نرى في عمله ظاهرة من ظاهرات نفسه ، وفي معرفته ومقاصده جزءاً من تعبيره . هذا وحده هو كل ما يستأثر باهتمامنا الآن ، فهو (الرياضي) لسان حضارة تحدثنا بواسطته عن نفسها ، وهو ينتمي كشخصية ، وروح ومكتشف ومفكر ومبدع الى سماء تلك الحضارة .

ان كل رياضيات تخرج وتجعل فكرة الرقم الخاصة بها متطورة وغريزية (فطرية) في ذاتها الواعية ، هي بمثابة معتقد للنفس ، وذلك بغض النظر عما تتخذة من شكل تعبيرى ، أتمثل هذا الشكل في منهاج علمي ام في منهاج هندسي معماري (كما كانت الحال في مصر) . وما يقال - عن ان الانجازات المتعمدة المقصودة للرياضيات تنتمي الى سطح التاريخ هو حق وواقع ، كما وانه ليعادل هذا القول صحة وحقاً ، القول بان العنصر اللاواعي في الرياضيات ، ورقمها بالمثل ، واسلوها التي تبني وفقه كونها من الاشكال ، هي جميعاً تعبير عن وجودها ، وهي دما . فتاريخ حياتها ، تاريخ نضوجها وذوبها ، وعلاقتها العميقة بالاعمال الابداعية ، الاساطير وطقوس وديانات الحضارة نفسها ، اشياء كهذه هي مادة موضوع المورفولوجيا الثانية ، أي المورفولوجيا التاريخية ، بالرغم من انه بالكاد ان يُعترف بإمكانية وجود مثل هذه المورفولوجيا ويُسلم بها .

لهذا ان لصدر التاريخ نفس مغزى ظاهرات الفرد الانسان الخارجية ،

(تمثاله ، سلوكه هيئته ، خطوته ، أسلوبه في النطق والكتابة) كما يميز مما يقوله او يكتبه . وهذه الاشياء تمارس وجودها في « المعرفة بالبشر » ولها اهميتها . ان الجسد وجميع انجازاته (وهي المعرفة بالصير ، والفناء) هي تعبير النفس . ولكن منذ الآن فصاعداً ، فان المعرفة بالبشر تستوجب ايضاً المعرفة بتلك الانظمة السامية البالغة الرفعة والتي ادعوها بالحضارات ، ومعرفة سيئاتها ونطقها واعمالها ، ونحن نعني بهذه المصطلحات نفس المعاني التي قررناها سابقاً حينما تحدثنا عن الفرد .

ان السيماء الوصفية المبدعة هي فن التصوير منقول الى الميدان الروحي . فدونكشوت وفيرتر وجوليان سوريل هؤلاء جميعاً صور مرحلة تاريخية ، اما فاوست فانه صورة حضارة كاملة . ان ما هو مورفولوجي بوصفه منهاجها هو في نظر الباحث الطبيعي تصوير للعالم وهو عمل تقليد مطابق بأمانة للطبيعة وهو شبه تماماً بعمل العامل الماهر في الرسم والذي في اعماقه يعمل مستخدماً خطوطاً رياضية مجردة . لكن الصورة الحقيقية في مفهوم رمبراندت للعالم هي سيائية ، اي التاريخ المتنوع خلال برهنة . زد على ذلك ان مجموعة رمبراندت في صورة لنفسه ليست سوى سيرة شخصية عريضة في أسلوبها « الغوتي » (نسبة الى غوتيه) . وعلى هذا الشكل يجب ان تعالج سير الحضارات العظمى . ان الجزء المنقول « بأمانة » من الصورة ، اي عمل المؤرخ المحترف المستخدم للوقائع والاعداد ، هو وسيلة فقط وليس بغاية . ان تخيلاً التاريخ وملاحظته يتألف من جميع هذه الاشياء التي ما زلنا حتى الآن نتدبر امر تنميتها وفقاً للمعيار الشخصي ، فنعتبرها مثلاً اشكلاً سياسية واقتصادية ومعارك وفنوناً وعلوم وآلهة ورياضيات واخلاقاً نافعة او ضارة ، جيدة او رديئة مرضية او غير مرضية .

ان كل شيء قد اصبح « صيراً » هو رمز وتعبير لنفس ما ، وهو لا يلقي بالقناع عن وجهه الا امام الشخص الوثيق المعرفة بالاشخاص ، وهو يشتم من كبح القانون ، وما يطالب به فانما هو وجوب التحسس بمغزاه ،

«1» Alles vergängliche ist nur ein gleichnis

انه لمن الممكن ان يتقّف الباحث الطبيعي ، لكن الشخص الذي يعرف التاريخ فانما يعرفه (بالولادة) يعرفه غريزة وفطرة ، فهو يمسك بالحقائق والاشخاص ويخترقهم بضربة واحدة ، يسيرة ، ويرشده شعور لا يمكن اكتسابه بواسطة التعليم ، وغير قابل للتأثر بالاقناع . لكن وفقط ، من النادر جداً ان يتجلى هذا الشعور باغنى جبروته . ان الاتجاه والتحديد والتنظيم والتعريف بواسطة مبدأ العلة والمعلول ، هي أمور يستطيع المرء القيام بها فيما اذا رغب في ذلك ، فهذه الاشياء كلها تمثل عملاً بينما ان تلك تحتل ابداعاً . فلشكل والقانون ؛ وللتصوير والادراك ، وللرمز والمعادلة اعضاء مختلفة ، وتعارض هذه الاعضاء هو كتعارض الحياة والموت ، تعارض الانتاج والتدمير . ان العقل والمنهاج والادراك ، كل هذه تقتل حينما تدرك ، فالشيء المعروف يصبح ذاتاً متخشبة متحجرة قابلة للقياس والتجزئة ، اما الرؤيا الوجدانية فانها من جهة اخرى ، تحيي وتنعش وتمتص التفاصيل وتصورها في وحدة حية بحسوسة باطنياً .

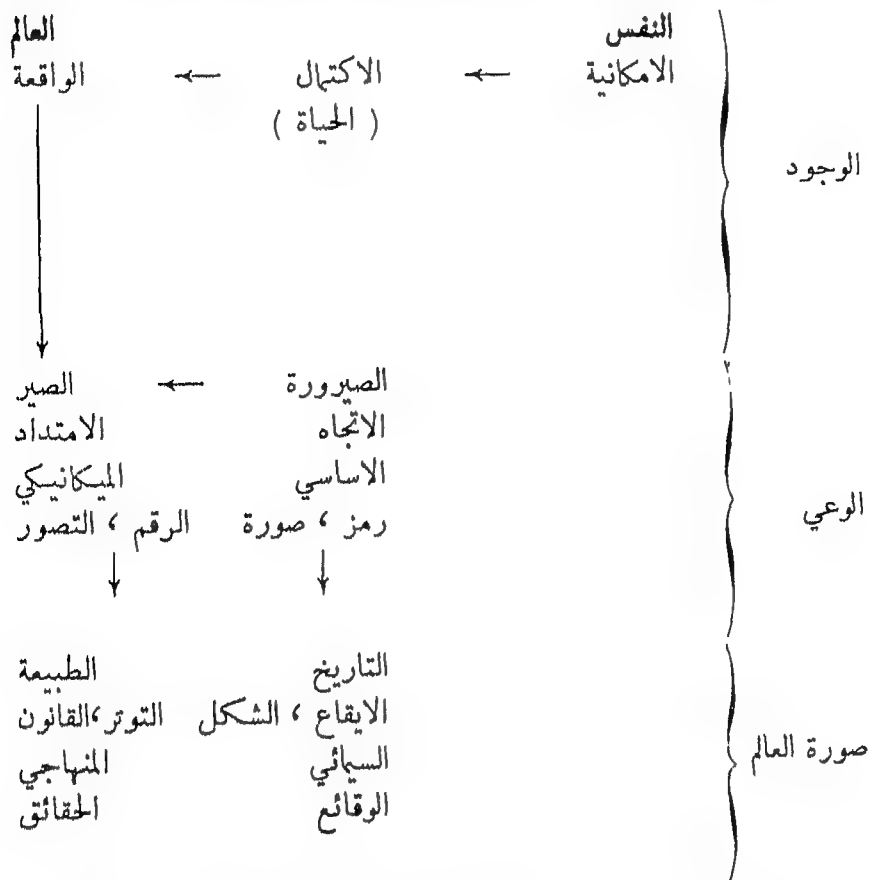
ان بين الشعر والدراسة التاريخية ، صلة من عصب ودم ، كما وان الحساب قريب المعرفة ونسبها ، ولكن كما قال « هيبيل » في احد كتبه ، ان المناهج ليست وليدة حلم ، كما وان الانجازات الفنية ليست بنات الحساب ، او (وهو المعنى نفسه) ليست وليدة تفكير . فالفنان او المؤرخ الاصيل يرى شيئاً ما في صيرورته ، وهو يستطيع ان يصادق ثانية على صيرورته بواسطة ملامح هذا الشيء وقسماته ، بينما ان الانسان المنهاجي ، أكان مؤرخاً فيزيائياً ام منطقياً ام تطورياً ام ذرائعياً فانما يعرف الشيء الذي صار . ان حال نفس الفنان كحال نفس الحضارة (نعني بالنفس هنا Soul - المترجم) فهي شيء ما تام وكامل ، وهي في لغة الفلسفة القديمة العالم الصغير (Microcosm) اي الانسان . اما الروح المنهاجية بوصفها روحاً ضيقة

(١) الخاتمة الشعرية للجزء الثاني من فاوست وترجمتها بالعربية :

كل ما هو عابر هو مجرد رمز - المترجم --

ومنعزلة عن الشهوات ، فهي ظاهرة خريفية عابرة من ظاهرات اشد حالات الحضارة نضوجاً ، وهي مرتبطة بالمدينة ، حيث تزداد حياتها جماعية اكثر فاكثراً ، وهي تولد مع المدينة وتموت بموتها . لقد كان يوجد في العالم الكلاسيكي علم ، ابتداء فقط من القرن السادس ، العصر « الايوني » حتى المرحلة الرومانية ، ولكن وجود الفن كان ماثلاً (في العالم الكلاسيكي طيلة ما كان هناك لهذا العالم وجود) .

ومرة اخرى ، فان المخطط التالي قد يساعدنا ايضا على ما نريد ايضاحه :



وهكذا فنحن اذا ما سعينا لنحصل على فكرة واضحة عن المبدأ الموحد

(بين النفس والعالم) وذلك مما يفهم به كل من هذين العالمين ، نجد ان المعرفة الحاضرة للاشراف الرياضي ترتبط دائماً (وكلما كانت اكثر صفاء تزيد مباشرة في ارتباطها) بالحاضر المتتالي . ان صورة الطبيعة التي يعالجها الفيزيائي هي تلك الصورة التي تنتشر امام احساسه في برهة معينة . وهناك مستلزم مضمر ، الا انه مستلزم راسخ ، من مستلزمات البحث الطبيعي ، وهذا المستلزم يقول بان الطبيعة هي نفسها بالنسبة لكل وعي وفي كل الاوقات ، وان تجربة ما هي حاسمة حسياً نهائياً ، وان الزمان لا ينكر تماماً ، لكنه يحذف من موضوع البحث وميدانه . ان التاريخ الحقيقي يرتكز ايضاً على حس مساو لهذا في تناقضه ، فان ما يستلزمه اصلاً (Origin) له هو بالواقع ، تقريباً ، قوة عقلية حساسة غير قابلة للوصف ضمناً ، وهي متغيرة تغيراً متتالياً تحت تأثير الانطباعات المتتالية ، وهي لذلك عاجزة عن امتلاك ما يجوز لنا ان ندعوه بـ مركز الزمان . (وسنرى فيما بعد ما يعنيه الفيزيائي « بالزمان ») ان صورة التاريخ ، أكان تاريخ الجنس البشري ، ام تاريخ عالم التراكيب العضوية ، ام تاريخ الارض ، ام تاريخ الانظمة الكوكبية ، انما هي صورة الذاكرة . « فالذاكرة » نفهمها في معرض بحثنا هذا ، بوصفها مرتبة ارقى ، (وهي ليست خاصة بكل وعي وتمنح الى الكثيرين لكن على درجة ادنى) وبوصفها نوعاً مؤكداً كاملاً من قوة التصور . وهي التي تمكن الخبرة من ان تعبر كل برهة خاصة ذات خلود ثانوي ، كنقطة من مركب متكامل لجميع الماضي وكل المستقبل ، وهي التي تنشئ القاعدة الضرورية التي يرتكز اليها كل تطلعننا الى الوراء ، وتستند عليها كل معرفتنا الذاتية وكل معتقدنا الذاتي . ووفق هذا المفهوم الآنف الذكر ، فان الانسان الكلاسيكي لا يملك ذاكرة ، ولا يملك لهذا تاريخاً داخله او حوله .

ويقول غوتييه :

« لا يستطيع احد ان يحكم على التاريخ الا ذاك الذي اختبر التاريخ داخل

نفسه . »

لقد كان الحاضر الآتي يمتص كل الماضي من وعي العالم الكلاسيكي. ولنقارن بين تماثيل تلك الرؤوس المطلقة في تاريخيتها والمعروضة في كتدرائية «نورنبرغ»، ولنقارن بين روائع ديرر ورمبراندت، وبين تمثال سوفوكليس مثلاً من فن النحت الهيلينستي، فالأولى تحدثك بتاريخ النفس، بينما ترى ان الثانية تحصر عملها بفظاظة وقسوة في التعبير عن آثار كائن (سوفوكليس) آتي، ولا تحدثك بأي شيء، عن كيفية صيرورة هذا الكائن موضوعاً لمجرى الحياة، وذلك اذا استطعنا حقاً ان نتحدث عن « مجرى الحياة » حديثاً مرتبطاً بالانسان الكلاسيكي، الذي هو دائماً مكتمل ولا يعرف ابدأ الصيرورة.

- ٦ -

والآن اصبح بإمكاننا ان نكتشف العناصر الرئيسية لعالم الشكل التاريخي. فهناك اشكال لا يحصرها العد تظهر وتختفي، تتراكم وتذوب ثانية وهناك جمع لجلب منها ذو الف لوين (تصغير لون) متألق براق يبدو كأنه اتفاق متعمد وصدفة مقصودة كاملة القصد. على هذا الشكل تتبدى صورة تاريخ العالم عندما تنشر امام عيننا الباطنية. ولكن النظرة الثاقبة تستطيع ان تكتشف من خلال هذه الفوضى الظاهرة الاشكال الاصلية التي تكمن وراء كل صيرورة انسانية، وتستطيع ان تخترق الحجاب السحابي وان تنزع عنها اقنعتها قسراً وارغاماً.

ولكننا لن نعالج اية صورة من صور صيرورة العالم، ولن نبحث في اكوام هذه المستويات العظمى التي تراها عين فاوست، كومة وراء اخرى، صيرورة السماوات، صيرورة غلاف الارض وقشرتها، صيرورة الحياة، صيرورة الانسان، اقول لن نعالج من كل هذه المواضيع سوى تلك الوحدة المورفولوجية الصغيرة جداً والتي اعتدنا على ان نسميها « تاريخ العالم » هذا التاريخ الذي انتهى غوته الى احتقاره، تاريخ الجنس البشري الارقى الذي

له من العمر ما يقارب الستين قرناً ، ونحن لن نذهب في بحثنا الى حد نستعرض عنده المشكله العميقة ، مشكلة التجانس الباطني بين كل هذه العناصر الآتفة الذكر .

ان ما يعطي عالم الشكل الرشيقي هذا معنى وجوهاً ، وان ما كان حتى الآن مدفوناً عميقاً تحت تلال من الوقائع والتاريخ (Dates) ، هذه التلال التي نادراً ما نقب فيها ، اقول انما هو ظاهرة الحضارات العظمى .

ولن نستطيع قبل ان نجعل هذه الاشكال الرئيسية منظورة ومحسوساً بها ومفسرة على ضوء المفهوم السيمائي ، ان نقول باننا ادركنا جوهر التاريخ البشري وشكله الباطني في تعارضها وجوهر تاريخ الطبيعة او بالاحرى ، ان نقول بأننا نفهم هذه الاشكال .

وفقط عقب هذه النظرة الباطنية ، وهذه النظرة الظاهرية ، تصبح فلسفة تاريخية جدية في حيز الامكان . وفقط عندئذ يصبح بمستطاعتنا ان نرى كل واقعة في الصورة التاريخية (كل فكرة وفن وحرب وشخصية ومرحلة) وفقاً لمحتواها الرمزي ، وان لا نعتبر التاريخ مجرد مجموع للاشياء الماضية ، مجموع لا ينتظمه نظام جوهري او ضرورة باطنية ، بل انما نرى فيه تركيباً عضوياً لبناء صارم مدقق ، ونطقاً ذا فحوى ومغزى ، تركيباً عضوياً لا يذوب في مستقبل معدوم الشكل غامض مبهم ، وذلك عندما يبلغ هذا التركيب الحاضر العرضي الطارئ للمراقب .

ان الحضارات هي تراكيب عضوية ، وان التاريخ هو مجموع سيرتها الشخصية . ونحن نقول من وجهة نظر مورفولوجية بان التاريخ الضخم للحضارة الصينية او الكلاسيكية ، يعادل التاريخ القزم للفرد الانسان ، او تاريخ الحيوان ، او تاريخ شجرة او زهرة . وقولي هذا ليس بزعم او فرضية بالنسبة الى الرؤيا الفايوستية ، انما هو بالنسبة الى ما ذكرت اختبار وخبرة . ونحن اذا ما اردنا ان نتعلم المعرفة بالاشكال الباطنية التي تكرر ذواتها في كل زمان ومكان ، فان المورفولوجيا المقارنة بين النبات والحيوان قد امتدتنا منذ طويل

زمن بالمنهاج . ففي مصائر الحضارات المتعددة التي تتبع الواحدة منها الاخرى ، او التي تنمو احداها الى جانب الاخرى ، او تلامس الواحدة منها الثانية ، او تغمر هذه تلك بظلالها ، او تحمد احداها انفس الاخرى ، اقول في مصائر هذه الحضارات بُضْغَطُ كامل محتوى التاريخ البشري . لذلك فاننا اذا ما قمنا باطلاق سراح اشكالها (الحضارات) التي لا تزال مختلفة في اعماق سطح « تاريخ التقدم البشري » التافه المبثذل ، وتركنا لهذه الاشكال ان تمر بروحنا فمندئذ لا نستطيع الا ان ننجح في ان نميز وسط كل ما هو خاص او غير جوهري ، الشكل الحضاري البدائي ، ابي الحضارة التي تركز اليها كنموذج جميع الحضارات الافراذية . انني اميز فكرة حضارة ما ، بوصفها المجموع النهائي لامكاناتها الباطنية ، من ظاهرتها الحساسة او مظهرها على صورة التاريخ ، كواقعة مكتملة منجزة . وهي علاقة النفس بالجسد الحي ، علاقته بتعبيره في عالم النور المدرك لأعيننا . ان هذا التاريخ لحضارة ما هو التحقق المطرد للممكن فيها ، واكمال التحقق وانجازه يعادل تمام النهاية ، والختامة .

ورفق هذه الطريقة فان النفس الابولونية ، التي قد يفهمها بعضنا ويشارك فيها ، ترتبط بتفتحها في ميدان الواقعة ، اي ترتبط بما ندعوه بالميدان « الكلاسيكي » او « القديم » ، حيث يقوم علماء الآثار واللغات والجماليون والمؤرخون ببحث وفحص آثاره المحسوسة المفهومة .

ان الحضارة هي الظاهرة الرئيسية لكل تاريخ عالم ماضٍ ومستقبل ، وان الفكرة العميقة التي نادرأ ما فهمت ، فكرة « غوته » التي اكتشفها في « طبيعته الحية » والتي جعلها دائما قاعدة لابجائه المورفولوجية ، هي التي سنطبقها هنا ، بأوسع ما لها من معنى خاص ، على جميع تشكيلات التاريخ البشري ، أكانت هذه التشكيلات تشكيلات تامة النضوج ، او تشكيلات هصر عودها وهي لما نزل في ريعان الصبا والشباب ، او اخرى تفتحت نصف تفتح او غيرها خنقت وهي لما نزل داخل نواتها . وهذا المنهاج في البحث هو

الموضوع المعاش حيث يقابله من جهة اخرى الموضوع المشرع .

ان اسمى ما يبلغه الانسان هو ان يتعجب ويعجب ، فاذا ما جعلته الظاهرة الرئيسية عاجباً متعجباً ، فليقنع اذن ، فليس هناك من شيء آخر من هذا (التعجب) تستطيع ان تعطيه . وعليه ألا يفتش عن اي امر آخر ابعد من التعجب ، اذ فيه تتمثل حدوده النهائية . ان الظاهرة الرئيسية هي تلك التي تعرض فيها فكرة الصيرورة نقية صافية . لقد كانت فكرة النبتة الاصلية في نظر عين « غوتيه » الروحية واضحة جلية في شكل كل نبتة قدر لها ان تنبت ، او لكل نبتة يمكن ان تنبت .

ولقد كانت نقطة انطلاق غوتيه في بحثه لموضوع عظام الفك العلوي ، هي الظاهرة الرئيسية للنوع المتفقر ، (ذي الفقرات) اما نقاط انطلاقه في ميادين الابحاث الاخرى فكانت تتمثل في التنضيد الجيولوجي ، او في الورقة بوصفها الشكل الاولي للتركيب العضوي للنبات ، او في تطور النبات بوصفه الشكل الاولي لكل صيرورة عضوية . ولقد كتب الى « هرذر » يعلن له اكتشافه هذا ويقول :

« ان هذا القانون نفسه يطبق على كل شيء آخر يعيش ويحيا . »

والحق ان ما وصل اليه « غوتيه » كانت بمثابة نظرة الى صميم الاشياء ، وكان « لايبنتز » سعيها ويدركها ، لكن قرن « دارون » هو قرن بعيد عن مثل هذه الرؤيا ، الى اقصى ما يستطيع الخيال ان يتصور من بعد . ونحن في الوقت الحاضر نفتش عبثاً عن دراسة للتاريخ متحررة تحرراً كاملاً من المناهج الداروينية ، اي انها متحررة من العلم الطبيعي المنهجي المرتكز على السببية ، واعني بمثل هذه الدراسة ، تلك الدراسة السبائية للتاريخ ، النقية الواضحة الواثقة من نفسها والتي لم تقم لها حدود نهائية حتى الآن، ولن تقوم لمثل هذه الحدود قائمة الا بواسطة اكتشاف منهاج لا يزال علينا ان نكتشفه . وهذه هي المعضلة الكبرى التي انيط بالقرن العشرين امر حلها ، وعليه ان يستقصي التركيب الباطني للوحدات العضوية التي بواسطتها وفيها

يكل تاريخ العالم ذاته ، وعليه ان يعزل الوحدات المورفولوجية الضرورية عن اخواتها من عارضة وطارئة ، وان يستولي على فحوى الحوادث ومغزاها كي يتحقق من اللغات التي تنطق بها هذه الحادثات .

-٧-

ان حشداً لا حد له من الكائنات البشرية يجري في جدول فاقد الضفتين ، ويطالعنا في مشرعة الجدول ماضٍ مظلم يفقد فيه احساسنا بالزمان كل قوى التعريف فيه ، ويتوسل خيالنا القلق ، او المتبرم بالمراحل الجيولوجية كي يخفي عن الانظار أحجية غير قابلة للحل ، أبد الدهر . ويمثل امامنا في ادبارة الجدول مستقبل لا يقل عن الماضي ظلاماً وانعداماً زمانياً . على هذه الشاكلة هو منشأ الصورة الفأوسية للتاريخ البشري ومصدرها .

وعلى امتداد الماء تمر بنا سلسلة أمواج من الاجيال غير المتناهية . وتتسع هنا وهناك سهام من نورٍ متألق ، وتراقص في كل مكان فوق الجدول ومضات تشوش وتعكر المرآة النقية الواضحة ، ومضات تتبدل وتتلاوأ وتختفي ، وهي ما ندعوه بالافخاذ والقبائل والشعوب والاجناس والتي توحد بين سلاسل من الاجيال داخل هذه او تلك المنطقة المحدودة من مناطق السطح التاريخي . واتساع التفاوت في قواها الابداعية يفرض تفاوتاً في ديمومتها وتفضنها ، وعندما تموت القوة الابداعية ، عندئذٍ تختفي ايضاً اشارات التعريف السيائية واللغوية والروحية ، وتخمد الظاهرة وتذوب ثانية في غضون الاجيال .

فالآريون والمغول والجرمان والكلتيون و « البارثيون » والفرنك والقرطاجيون والبربر والنبط ، هم كلهم أسماء نميز بواسطتها بعض الصور غير المتجانسة لهذا النظام .

ولكن فوق هذا السطح ايضاً تنجز الحضارات العظمى دورة أمواجهها الفخمة الجلييلة ، وهذه الأمواج تظهر فجأة وتلتفخ متورمة في خطوط جميلة رائعة ، ثم تهبط للمستوي وسطح الماء وتختفى ، فيبدو اثر ذلك ، سطح الماء ، مرة ثانية قفراً يغط في سبات عميق .

ان الحضارة تولد في اللحظة التي توقف فيها نفس عظيمة الروحانية الاولى (Proto spirituality) للانسانية الابدية الطفولة ، وتعزل نفسها ، لتصبح شكلاً مما لا شكل له ، شيئاً محدوداً فانياً مما هو خالد وغير محدود ، فتزدهر في تربة رقعة من الارض محددة لها ومعرفة بها تعريفاً تاماً ، حيث تبقى ملتصقة برقعة الارض هذه شأنها في ذلك شأن النبات ، ثم تموت عندما تحقق هذه النفس (التي ايقظتها - المترجم) كامل امكاناتها في اشكال شعوب ولغات ومذاهب وفنون ودول وعلوم ، وتعود الى نفسها الاولى .

(Proto-Soul) لكن وجودها الحي ، واعني به سياق الحقبات العظمى التي تعرّف وتعرض مراحل الاكتمال ، هو صراع شجي بغية صيانة فكرتها (Idea) من قوى الفوضى التي تهتمهم خارجها وتدمم داخلها دونما وعي . وليس الفنان وحده هو الذي يصارع ويجاهد ضد ما هو مادي وضد اختناق الفكرة في داخله ، فلكل حضارة علاقة رمزية عميقة في رمزياتها حتى تكاد تبلغ الصوفية ، بالامتداد ، بالفراغ ، الذي فيه وبواسطته تناضل كي تحقق ذاتها . وعندما تبلغ هذا الهدف (تحقيق ذاتها) (وتكتمل الفكرة وكامل محتوى امكاناتها الباطنية وتنجز وتصبح واقعية في ظاهرها) آنذاك تتصلب فجأة وتفسد وتتسمم وتجمد دماؤها ونخور قواها فتسمي مدنية ، تسمي الشيء الذي نحس به ونفهمه في كلمات المصرية والبنظية والمندرية ، وتغدو حالها كحال غابة فطرية عملاقة مهترئة تشرئب أغصانها النخرة البالية بأعناقها نحو السماء لمئات أو آلاف من سنين ، كما نشاهد في الصين والهند والحقبة الاسلامية . على هذه الشاكلة ، (شاكلة الغابة الآتفة الوصف) انتفضت الحضارة الكلاسيكية عملاقاً في العصر الامبراطوري ، لكن اوجه

الشبه بينها وبين الثبات والقوة والاكتمال ، كانت اوجه شبه زائفة مزورة .
مخادعة ، ثم سلبت من الحضارة العربية الشابة في الشرق الهواء والنور .

ان هذا الاكتمال الباطني والظاهري ، الخاتمة ، التي تنتظر كل حضارة
حية ، هو مغزى جميع الانحطاطات التاريخية ، بما فيها الانحطاط الكلاسيكي
الذي نعرف به معرفة تامة ، وبما فيها انحطاط آخر يشابه تماماً الانحطاط
اللا كلاسيكي في مجراه وديمومته ، هذا الانحطاط الذي سيشغل القرون الاولى
من الدورة الالفية القادمة من الاعوام ، لكننا نرى الآن طلائعه ونحس به
حولنا ، واعني به انحطاط الغرب .

ان كل حضارة تمر بمراحل العمر ذاتها التي يمر بها الفرد الانسان ، فلكل
حضارة طفولتها وشبابها ورجولتها وشيخوختها . وانها لنفس شابة مرتعدة
مثقلة بالريب والشكوك ، تلك النفس التي تكشف عن ذاتها في الفنين المعماريين
الروماني والغوطي . وهي تملأ الحتمة الفاوستية الممتدة من التروبادورز^(١) حتى
كاتدرائية « هلدشاييم التي بناها المطران « برنفارد »^(٢) . ونحن حينما نتأمل
في هذه الكاتدرائية نحس بريح الربيع تهب من فوقها .
ويقول غوته :

« ان الانسان ليرى في الهندسة المعمارية الالمانية القديمة ازدهار
دولة عجائبية غير مألوفة . »

ان اي امرئ يواجه فوراً بمثل هذا الازدهار لا يستطيع الا ان يعجب
ويتعجب ، لكنه يجب ان يكون ذاك المرء الذي يقدر ان يتغلغل بنظرة
داخل الحياة الباطنية للنبات ويخترق ببصره مجموعة قواها ويستطيع ان
يراقب البرعم وهو يتفتح قليلاً قليلاً ، مثل هذا المرء يرى الشيء بعين تختلف

(١) التروبادورز : شعراء غنائيون ومغنون معاً اشتهروا خلال القرون الثلاثة ، الحادي عشر
والثاني عشر والثالث عشر . - المترجم -

(٢) برنفارد : كان مطراناً لمدينة هلدشاييم من عام ٩٣٣ حتى عام ١٠٢٢ ، وكان في
الوقت ذاته مهندساً وقد بنى الكاتدرائية المذكورة . - المترجم -

تماماً عن العين العادية ويعرف ما يراه ويدركه .

ان الطفولة تحدث الينا (وباللهجة ذاتها) بالسنة فن العصور الهوميرية والدورية والفن المسيحي المبكر . (وهو في حقيقته فن عربي مبكر) . وتحدث الينا ايضاً من خلال المجازات واعمال الملكة القديمة في مصر التي بدأت بعهد الامرة الرابعة . فهناك نرى الاشياء الآتفة الذكر وعياً غالياً اسطورياً يكافح كأنه المدين يلاحقه بلجاجة دائنون لا يرحمون ، ضد الظلام والجن داخل نفسه وفي الطبيعة ، بينما يكون هذا الوعي في ذات الوقت ينضج ذاته ويعد نفسه للتعبير النثي الواضح النير عن وجوده الذي سيجقته ويعرفه ، وكلما اقتربت الحضارة من ذروة كينونتها ، وكلما ازداد شكل اللغة الذي امنته لنفسها ، رجولة وصداقة ، عبوساً وضبطاً وشدة ، وكلما ازداد احساسها بقوتها ثقة بنفسه وقناعة ، تزداد ملامح هذه الحضارة نقاء وصفاء .

ولقد كانت كل هذه الاشياء الآتفة الذكر في ربيع الحضارة مظلمة معتمة مشوشة مرتبكة تطفح بحنين الطفولة وخاؤها ، ولنا في الزخارف الرومانية الغوطية التي تزين ابواب وسقوف كنائس سكسونيا وجنوبي فرنسا وسرايب المسيحيين الاوائل واواني « ديلون » احسن الشواهد واوضح الامثال . ولكننا نصادف وعياً كاملاً لقوة ابداعية ناضجة تتجلى في ايام الملكة الوسيطة المبكرة في مصر ، وفي اثينة « بسمتراتدي » وفي عهد إيستينيان وفي العصر المناهض للاصلاح ، كما ونجد كل ملامح التعبير المتحرر فيا ذكرت من عصور ، دقيقاً حقاساً بديعاً في ترفه ورخائه وثقته بنفسه . ونجد ايضاً في كل مكان ، وفي فترات ، ان الاكتمال المرتقب كان يبشر بحلوله في فترات كتلك الفترة التي ابدعت رأس الفرعون امنيمحيت الثالث (اي ما يدعى بأبي الهول) او غيرها التي ابدعت قباب آياصوفيسا ، او اخرى التي خلقت صور تيسيان . ثم وعقب هذه الحقبة بعض زمن ، نرى الحضارة تفصل الهشاشة ، ونشم بعطر اواخر تشريشها (اكتوبر) يتضوع من ثمال افروديت الكنيدي ، ومن قاعة العذارى في « آرشتوتم » ومن الزخرف

العربي المنقوش على قباب لها شكل حذوة الحصان ، ومن قصر « ترفنجر » في درسدن ، ومن « فاتار » وموزارت . واخيراً تحبو تسعة النفس على مطلع فجر المدينة الاخير ، لكن سرعان ما تنتفض القوى المتهاكة مرة ثانية فيلاقي مجهودها الابداعي نصف نجاح فتنتج « التكسك (Classicism) » المألوف في كل حضارة ثماني نزع الاحتضار ، فتصبح النفس مرة اخرى فريسة للأفكار ، وترتمي في احضان الرومانطيكية ، وتعود بناظرها لتحملق في طفولتها كئيبه . واخيراً ، وبعد طويل اجهاد وتردد وبرودة ، تفقد رغبتها في الحياة ، كما حدث في روما الامبراطورية عندما تمت الهروب من رابعة النهار الى ظلام الصوفية الاولى ، الهروب الى رحم الأم ، الى القبر . ويتلبس النفس سحر « تدين ثان » ويتوجه الإنسان الكلاسيكي المتأخر زمناً الى ممارسة طقوس اديان « ميترا » « وازيس » والشمس ، انها الاديان ذاتها التي ولدت ضمنها نفس وليدة في الشرق ، نفس تسييل من جديد بخمرة الاحلام والخاوف والتوحد .

- ٨ -

ان الاصطلاح « عادة » « Habitus , Habit » اصطلاح يستفاد منه للنبته (Plant) ويدل على الطريق الخاصة بها والمميزة لذاتها والتي بواسطتها تعرض نفسها ، مثلاً : الصفات ، او دور وديمومة مظهرها في عالم النور حيث نستطيع ان نراها . ان كل نوع ، وذلك فيما يتعلق بكل جزء وبكل مظهر من مظاهر وجوده واجزائه ، إنما يميز بعادته بينه وبين جميع النماذج التابعة لمرتبة او طائفة اخرى . وبمقدورنا ان نطبق هذا التصور المفيد « لامة » على سيائية هذا المركب العضوي العظيم ، فننتحدث عن عادة الحضارة الهندية او المصرية او الكلاسيكية ، تاريخاً وروحانية . لقد كان هناك دائماً بعض من شبه غامض لهذه الكلمة (عادة) يمكن وراء التصور لعنى كلمة « اسلوب » ، ونحن لن

نحمل تلك الكلمة (عادة) فوق ما تحمله من مفهوم ، بل انما سنوضحها ونعمق مغزاها فقط . وذلك اذا ما تحدثنا عن الاسلوب الديني او الفكري او السياسي او الاجتماعي او الاقتصادي لحضارة من الحضارات . ان «عادة» الوجود في الفراغ هذه ، والتي فيما يتعلق بالفرد الانسان تشتمل على عمل الانسان وفكره وسلوكه وطبعه ، تشتمل فيما يتعلق بوجود كل الحضارات على مجموع التعابير الحياتية للنظام الارقى .

ان اختيار فروع معينة من الفن (مثلا اختيار اليونان للتصوير على الحائط ، تصويراً يعتمد الخطوط المنحنية والفيء ، واختيار الغرب للموسيقى الكونترابونتية - المتعددة الانغام - والتصوير الزيتي) والرفض الكلي لفروع اخرى (مثلا : رفض العرب للفن التشكيلي) واتجاه الغير الى الاخذ بالفروع الفنية الباطنية (كالفند) او الشعبية المألوفة (كبلاد اليونان وروما) او تفضيل الخطابة (الحضارة الكلاسيكية) او الكتابة (كما فعلت الصين والغرب) ، كشكل للتواصل الروحي ، اقول ان جميع ما ذكرت آنفاً من فروع للفن ، هي كلها مظاهر اسلوب ، وهكذا هي ايضاً طرازات مختلفة من طرازات الزي (Costume) ، طرازات للاداء ، والمواصلات والمجاملات الاجتماعية .

ان جميع الشخصيات العظيمة ، المنتمين الى عالم الشكل الكلاسيكي ، وهم يشكلون جماعة من الناس مستقلة قائمة بذاتها ، جماعة تختلف بالتأكيد عاداتهم الروحية ، عن عادة جميع كبار الرجال المنتمين الى الجماعتين العربية او الغربية . فلنقارن حتى بين «غوتيه» ورفائيل وبين الرجال الكلاسيكيين ، زد على ذلك ان هرقليط وسوفوكليس وافلاطون والسيادس وتموستكلس وهوراس وتيبريوس يجتمعون معاً كأعضاء عائلة واحدة . ان كل مدينة عالمية كبرى كلاسيكية ، ابتداءً من سيراكوسة هيرو ، حتى روما الامبراطورية هي تجسد وصورة احساس لنفس الشعور الواحد فقط بالحياة ، وهي تختلف اختلافاً جذرياً في انتشارها وفي نخطط شوارعها وفي لغة هندستها المعمارية

الخاصة منها والعامة ، وفي طراز ميادينها وعطفتها وازقتها وقصورها ، وفي
لونها وصخبها ، وواجهاتها وحياة شوارعها وحياتها الليلية . اقول انها تختلف
في كل ما ذكرت عن مجموعة المدن الهندية او العربية او الغربية . فلقد كان
بالامكان ان يحس المرء ببغداد والقاهرة متجسدة في غرناطة ، وذلك عقب
انقضاء طويل زمن على الفتح العربي ، وحتى لمدير فيليب الثاني جميع ملامح
سياء كل من لندن وباريس الحديثتين. وهنا رمزية عميقة تكن وراء كل انعدام
تشابه من هذا النوع ، وهناك تعارض بين الاسلوب الغربي في اعتماده للخطوط
المستقيمة في الابعاد البصرية ، وفي تخطيطه للشوارع (كالامتداد العظيم
لشارع الشانزليزيه من اللوفر ، وبيازا أمام كنيسة القديس بطرس) وبين
التعقيد والضيق المتعمدين تقريباً والمائلين في « فياسكرا » والفوروم رومانيوم
و « الاكروبول » وقد بنيت هذه جميعاً دون أي تناسق بين أجزائها ودون
أي منظور خطي . وحتى تنظيم المدن ، أكان هذا التنظيم تنظيماً غامضاً
كما كانت حاله في العصور الغوطية ، أم كان تنظيماً واعياً كما هي حاله في
عهدي الاسكندر و نابليون ، يعكس المبدأ ذاته الذي تعكسه الرياضيات ،
فهو في الحالة الاولى (الاسلوب الغربي) يعكس نظرية لينتزر الرياضية في
الفراغ اللامتناهي ، واما في الحالة الثانية (الاسلوب الكلاسيكي) فانما يعكس
نظرية يوقليد الرياضية في الاجسام المنفصلة . ولكن بالاضافة الى ما للجماعة من
« عبادة » فان لها ايضاً ديمومتها الحياتية المقررة وسرعة معينة لتقدمها
وتطورها . وهذان الامران (الديمومة والسرعة) هما ملكتان يتوجب علينا
الان نلصق ادخالهما في حساب نظرية التركيب التاريخي .

فلقد كان ايقاع (Rhythm) الوجود الكلاسيكي يختلف عن ايقاع الوجودين
المصري والعربي ، ولذلك نستطيع ان نصف الايقاع اليوناني والروماني
بالأندنتي (^(١) andante) وايقاع الروح الفلاوسية بالالفرو (السريع)
(Allegro) .

(١) andante : الايقاع البطيء في الموسيقى . - المترجم -

ان تصور ديمومة الحياة ، كما هو مطبق على الانسان والفراشة وشجرة البلوط وورقة عشب ، يشتمل على قيمة زمانية معينة مستقلة استقلالاً تاماً عن جميع الحوادث الطارئة على كل ما ذكرت . فعشر سنين هي شريحة من الحياة ، وهي متساوية تماماً بالنسبة الى كل الاشخاص . وتطور الحشرات يستلزم عدداً من الايام معروفاً ويمكن التمكن به بالنسبة الى كل حشرة من الحشرات . لقد كانت تصورات الرومان لمراحل الطفولة والمراهقة والشباب والرجولة والشيخوخة ، تصورات تمتلك مفهوماً رياضياً معيناً تقريباً . وليس هناك من شك في ان بيولوجيا المستقبل - مخالفة منها للداروينية واطراحاً لمبدأ عوامل المناسبة السببية لأصول الانواع - ستتخذ من هذه الديمومات الحياتية المعينة مسبقاً نقطة انطلاق لاعراب جديد عن مشكلتها . ان ديمومة جيل ، (مهما كانت طبيعة هذا الجيل) هي واقعة ذات مغزى صوفي تقريباً .

والآن ، فان علاقات كهذه هي صحيحة ايضاً ، الى حد لم يتصوره أحد بعد ، بالنسبة الى جميع الحضارات الارقى ، فلكل حضارة ، ولكل مرحلة من مراحل مراقبتها ونضوجها وانحطاطها ، ولكل من اطوارها وحقباتها الذاتية والضرورية ، ديمومة معينة ، وهي دائماً الديمومة ذاتها ، وهي تتكرر دائماً حاملة معها التأكيد على رمز وقانون ايمان . ونحن في هذا الكتاب ، لا نستطيع ان نحاول فتح هذا العالم ذا الصلات الأشد غموضاً وإبهاماً ، الا ان الحقائق التي ستبرز مرة بعد اخرى في سياق البحث ، ستخبرنا بنفسها عن مقدار ما هو كامن في هذا العالم ومستتر . فما هو مفهوم فترة الخمسين سنة المدهشة الأخاذة تلك ؟ وما هو مفهوم الايقاع السياسي والفكري والفني لصيرورة كل الحضارات ؟ وما هو مفهوم فترة الثلاثمائة سنة « الباروكية » وما هي مفاهيم « الايوني » والرياضيات العظمى والنحت « الاتيكي » والتصوير الفسيفسائي والموسيقى الكونترابونتية . والميكانيكا « الغليلية » ؟ وما الذي يعنيه المثل الاعلى لحياة تبلغ دورة الفية من الاعوام ، مقارنة بحياة الفرد الانسان البالغة ثلاث عشرينات وعشرة واحدة من السنين ؟

ولما كانت ذاتية النبتة ترفع للتعبير عن نفسها شكلاً وزياً وهيئة ، بواسطة الاوراق والزهر والاعصان والثمر ، كذلك فان ذاتية الحضارة تتجلى في صيغ دينية وفكرية وسياسية واقتصادية . وكما تحدث ذاتية غوته عن نفسها بشكل واسع في تباينها ، « كفاوست » و « علم الالوان » ، ورينكه فوخس و « تاسو » و « فيتر » والرحلة الى ايطاليا ، وغرام فريدريك ، والديوان الغربي الشرقي ، و « الاليجا » الرومانية ، كذلك فان ذاتية العالم الكلاسيكي ، تعرض نفسها في الحروب الفارسية وفي الدراما الاتيكية وفي دولة المدينة ، وفي الاحتفالات « الديونسية » . وحدث عن الانظمة الاستبدادية ولا حرج ، وفي العمود الايوني ، وفي الهندسة اليوقليدية ، وفي الفرقة العسكرية الرومانية ، وفي مبارزات المجتدين ، وفي شعار « الخبز الابيض والعباب السيرك » الذي ساد في العصر الامبراطوري .

ووفق هذا المفهوم ايضاً تقوم كل ذاتية فردية تمتلك اي نوع من الالهية ، مدفوعة بالضرورة ، بتلخيص جميع حقبات الحضارة التي تنتمي اليها . ان كل فرد منا ، في اللحظة الحاسمة التي يبدأ فيها بمعرفة ذاته على انه « انا » (Ego) فان الحياة الباطنية تستيقظ عندئذ تماماً بالطريقة ذاتها التي استيقظت وفقها الحياة الباطنية للحضارة ، ان مكاناً وان كيفاً . ان كل فرد منا نحن معشر الغربيين يعيش مرة ثانية احلام اليقظة لطفولته ومسرحيتها ، غوطيته ، يعيشها في الكاتدرائيات والقلاع واساطير الابطال وفي البطل الصليبي لـ « Dieu le veut » وفي قسم نفس الشاب « بيرسيفال » . ولقد كان لكل اغريقي شاب جيله « الهومييري » و « ماراثونه » ، وفي « فيتر » غوته تتبدى للمرة الثانية صورة تقلب الشباب ، هذه الصورة التي يعرفها كل انسان فاوستي (لاكلاسيكي) ، وتطالعنا للمرة الثانية ايضاً ايام ربيع بترارك « والمينيسنجر »^(١) Minnesanger

(١) Minnesanger : جماعة المالية كانت تجمع بين الموسيقى والشعر الغنائي وهي بمثابة « للتروبادورز : - المترجم -

وعندما وضع « غوتيه » مسودة « فاوست » كان « برسيغال » وعندما
انجز الجزء الاول من فاوست كان هملت ، لكنه لم يصبح رجل القرن التاسع
عشر العالمي ، الرجل الذي يستطيع ان يفهم « بيرون » الا عندما انجز
الجزء الثاني من فاوست .

وحتى بإمكاننا ان ندرس شيخوخة القرون الكلاسيكية العقيمة المتأخرة
في زمنها جداً للحضارة الاغريقية ، هذه القرون التي كانت بمثابة الطفولة
الثانية لذلك متعب انهكته الذات ، اقول بإمكاننا ان ندرسها في اكثر من
شخصية من كبار شخصياتها الهرمة . وهكذا فان الكثير من « Bacchae »
يوربيديس يقدم مسبقاً مطلقاً للحياة ، (Out - look) والكثير من « Timaeus »
افلاطون يتوقع التوفيق الديني بين النقيضين في العصر الامبراطوري ، وفاوست
الجزء الثاني لغوتيه وبارسيغال يكشفان لنا مقدماً عن الشكل الذي ستتقمصه
روحانيتنا (وهذا الشكل من الوجهة الابداعية آخر شكل لها) في القرون
القادمة علينا .

ان البيولوجيا تستخدم اصطلاح مشاكلة الاعضاء (Homology) كي تشير
الى تعادل مورفولوجي ، وذلك كي تميزه بضده أي اصطلاح الماثلة (Analogy)
الذي يرتبط بتعادل وظيفي (Functional) .. وهذا التصور الهام ، والأعز
ثراً في سياق البحث ، قد ادركه غوتيه ووعاه (حيث قاده الى اكتشاف
ترابط عظام الفك العلوي للانسان) وقد وضع « اوين » لهذا التصور شكلاً
علمياً صارماً ، ونحن سنترك لمنهجنا في البحث التاريخي ان يمتصه أيضاً .

ان من المعلوم بان لكل جزء من اجزاء التركيب العظمي لرأس الانسان
جزءاً مطابقاً له عند جميع الحيوانات الفقرية حتى ادناها مرتبة أي السمكة ،
وان الزعانف الصدرية للسمكة ، وقوائم وأجنحة وايدي المخلوقات الفقرية
الارضية هي جميعاً اعضاء متشاكلة ، بالرغم من انها قد فقدت كل أثر للشبه
بينها. زد على ذلك أن رثي الحيوان الارضي تتشاكل وكيسي الهواء للحيوان
المائي ، بينما انها تماثلان الخيشوم عند الطيور ، أي انها ذات وظائف

متشابهة من حيث الاستعمال . ان البصيرة المورفولوجية المدربة العميقة المطلوبة لاقامة مثل هذا التمييز ، هي شيء يختلف تماماً عن المنهاج الحاضر للبحث التاريخي ، بمقارنته الضحلة بين المسيح وبوذا وبين ارخيدس وجليلى ، وبين قيصر وفلانستين وبين المانيا الجزأة واليونان الجزأة . وستطالعنا بوضوح يتزايد كلما ذهبنا بعيداً في بحثنا مناظر ونظرات رائعة هائلة تعرض نفسها على العين التاريخية وذلك حالما يفهم المنهاج المورفولوجي المدقق الصارم ويهذب . ولنضرب قليلا من الأمثلة :

ان الاشكال المتشاكلة (Homologous) هي مثلاً :

النحت الكلاسيكي والجوقية الاوروبية الغربية ، اهرامات الاسرة الرابعة والكاتدرائيات الغوطية ، البوذية الهندية ، والرواقية الرومانية (أما المسيحية والبوذية فليستا حتى متماثلتين) عصور الدول المتنازعة في الصين ، الهكسوس في مصر والحروب الفونية ، عصر بركليس والعصر الأموي ، عصور « الرغفادا » وبلوطونيوس ودانتي .

كما وان الحركة الديونوسية متشاكلة وحركة النهضة ، لكنها بمثابة لحركة الاصلاح الديني .

ان « فاغنر » هو ملخص العصرية على حد تبير نيتشه ، والحق ان نيتشه أصاب بقوله هذا كبد الحقيقة ، اما المعادل « لفاغنر » والذي يجب ان يوجد منطقياً في العصرية الكلاسيكية فاننا نجده في فن « بارغامين » .

(وقد يجتمع للقارئ حين دراسته للوائح الملحق بهذا الكتاب بعض من تصور اولي مثير بالنسبة الى هذه النظرة الى التاريخ) .

ان تطبيق مبدأ المشاكلة على الظاهرات التاريخية يحمل معه مضموناً جديداً كل الجدة لكلمة معاصر . وانني اعين بكلمة معاصر واقعتين تاريخيتين يشغلان تماماً المركزين النسبيين ذاتيهما ، وذلك بالنسبة الى كل واقعة وحضارتها ، وهما لهذا يمتلكان أهميتين متساويتين متعادلتين . ولقد سبق لنا

ان اظهرنا كيف ان تطور علمي الرياضيات الكلاسيكي والغربي تدرجا مؤثقلين متطابقين ، حتى كدنا نغامر فنصف فيثاغوروس بانه معاصر لديكارت وارخياتيس للابلاس وارخميدس لغاوس .

ولقد سار العصر ان الايوبي والباروكي في مجريين يعاصر (١) ايضاً الواحد منها الآخر، زد على ذلك ان بوليغنوتوس يتفق في عصره وعصر رمبراندت، وكذلك هي ايضاً حال بوليكليتوس وباخ. ان حركة الاصلاح الديني وحركة التطهير Puritanism وقبل كل شيء الانعطاف نحو المدنية يظهر في كل الحضارات ، ولقل حمل هذا الانعطاف في الحقبة الاخيرة من الحضارة الكلاسيكية اسمي فيليب والاسكندر ، اما في انعطاف حضارتنا فانما يحمل اسمي الثورة (الفرنسية) وثابليون . أضف الى ذلك ان بناء الاسكندرية معاصر لبناء بغداد وواشنطن ، كما وان سك النقود الكلاسيكي هو ايضاً معاصر لمناهجنا في مسك الدفاتر وحساب « الدويبا » ، وكذلك هي حال الاستبداديين الاوائل وحال حزب الفروند (Fronde (٢) واغسطوس وشي هوانغ تي ، هنيبال والحرب العالمية .

وانني لأمل بان اظهر ، دون استثناء ، ان جميع الابداعات العظيمة واشكال دين او فن او سياسة او حياة اجتماعية او اقتصاد او علوم ، تظهر وتكمل نفسها وتموت في اوقات معاصرة في كل الحضارات ، وان التركيب الباطني لاي من هذه الابداعات او الاشكال ينطبق كلياً وبدقة على مماثليه من الاشكال في الحضارات الاخرى ، وانه لا توجد اية ظاهرة ذات اهمية سياسية عميقة في سجل احدى الحضارات حيث لا نجد نسخة طبق الاصل عنها في كل حضارة اخرى ، وان هذه النسخة طبق الاصل موجودة تحت شكل مميز

(١) لا شك ان القارئ يدرك ما يريد المؤلف ان يقرره وذلك حينما عرف فيما تقدم مفهومه بالمعاصرة فهو لا يعني المعاصرة الزمنية ، بل انما يعني المائلة analogy الزمنية في الدورات الحضارية . - المترجم -

(٢) Fronde : حزب سياسي نشأ في فرنسا أثناء عهد الرضاية على لويس الرابع عشر ، وكان يعارض كلا من الحكومة وحزب البلاط . - المترجم -

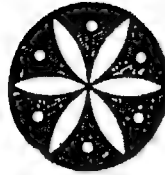
وفي موقع تقويمي تاريخي (كرونولوجي) معين ومحدد تحديداً تاماً . وفي الوقت ذاته ، فإننا اذا ما اردنا ان نفهم تشكلات حقائق كهذه ، (Homologies) يتوجب ان تكون لدينا بصيرة اعمق ، وموقف انتقادي نحو صدور الاشياء المنظورة ، اشد بكثير من المواقف الانتقادية التي اتخذها المؤرخون حتى الآن وتعودوا على ان يعرضوها ، والذين قد نجد بينهم مثلاً من قد يسمح لنفسه بان يحكم فيعتقد بان النسخة طبق الاصل عن البروتستانتية انما هي موجودة في الحركة الديونوسية ، وان حال حركة التطهير البريطانية بالنسبة الى الغرب ، لا تختلف عن حال الاسلام بالنسبة الى العالم العربي !

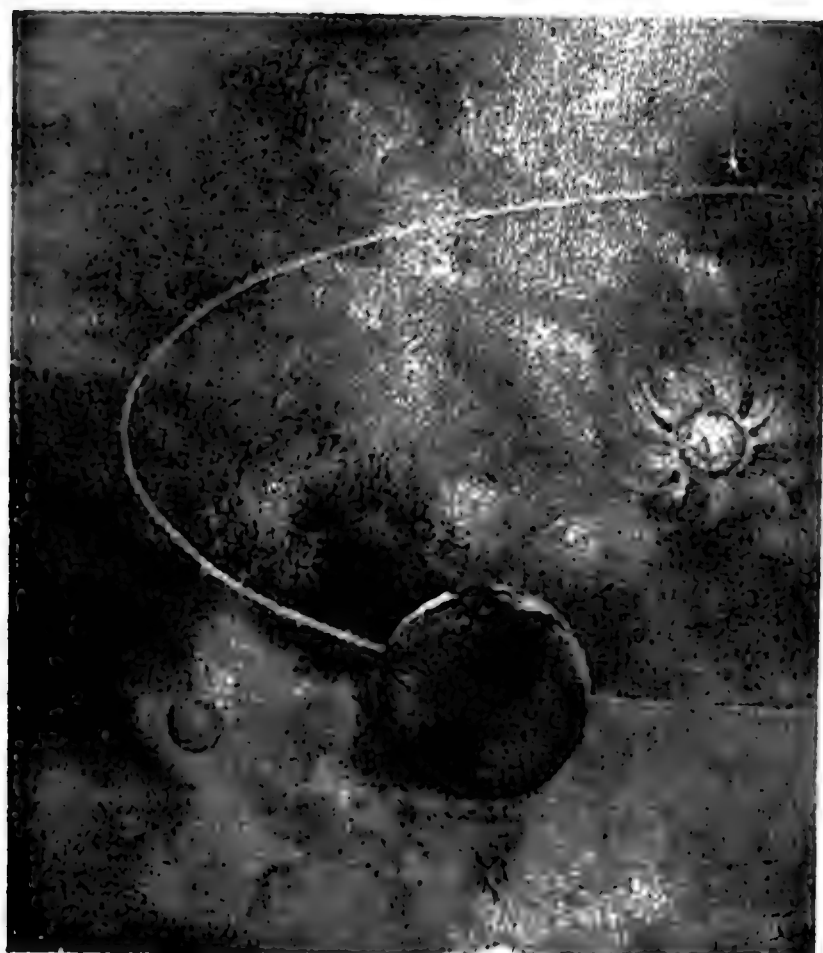
ونحن اذا ما نظرنا من هذه الزاوية ، نجد ان التاريخ يقدم لنا امكانات تتجاوز بعيداً كل ما كانت تطمح اليه جميع الابحاث التاريخية السابقة ، هذه الابحاث التي قنعت ، بصورة رئيسية ، بتدبر امر حقائق الماضي الى الحد الذي تُعرف عنده هذه الحقائق واعني بهذه امكانات (وفق المنهاج ذي الخط الواحد) بصورة عامة :

تخطي الحاضر كحد نهائي للبحث ، ووضع تقدير مسبق للشكل الروحي وللديمومة والايقاع ولغزى ونتاج المراحل التي لم تكتمل بعد من مراحل تاريخنا الغربي ، واعادة تركيب مراحل غير معروفة مراحل اختفت منذ طويل زمن ، وحتى اعادة بناء حضارات كاملة من حضارات الماضي بواسطة القرايات المورفولوجية ، وذلك بالطريقة ذاتها التي يستدل بها علم الحفريات (Palaeontology) ويصل بواسطتها الى نتائج بعيدة المجال وجديرة بالثقة ، مثلاً الى استنتاج التركيب الهيكلي ، والنوع من شظية جمجمة بسيطة وقعت في يده .

ومن المملكة ، اذا ما اعطينا تفاصيل مشتتة لزخرف ، لبناية ، لمخطوط ، او لبيانات سياسية مستهجنة ومعلومات اقتصادية ودينية ، ايقاعاً سيائياً ، ان نكتشف من هذه الاشياء كلها: الطبائع الجوهرية لقرون كاملة من التاريخ ، وان نكتشف من عناصر معروفة في سلم ايقاع تعبير الفن ، عناصر مطابقة

لهذه في سلم ايقاع الاشكال السياسية ، او ان نكتشف من الاشكال الرياضية الاشكال الاقتصادية . وهذا هو المنهاج الغوتي (نسبة الى غوته) الحقيقي الذي يضرب جذوره حقاً في مفهوم غوته للظاهرة الاولى ، وهذا المفهوم شائع الى حد محدود في علم الحيوان (زولوجيا) ولكن من الممكن ان يوسع الى درجة لم 'يحكم بها بعد ، ليشمل كامل ميدان التاريخ .





الفصل الرابع

مشكلة التاريخ العالمي

- ٢ -

فكرة المصير ومبدأ السببية

عندما نتابع تسلسل الفكر هذا حتى النهاية ، نحضرنا مقابلة (Opposition) نستطيع بواسطتها ان نعاين المفتاح (المفتاح الاوحد) الذي يمكننا من الاقتراب وحل (لغاية ما للكلمة اطلاقاً من اي معنى) احجية من اقديم احاجي الانسان واطورها . وهذه المقابلة ، هي المقابلة بين فكرة المصير ومبدأ السببية ، وهي مقابلة ، وبإمكاننا ان نقول باطمئنان ، لم تعرف وظيفتها أبداً حتى الآن ، اذ انها هي الاساس الضروري لبناء العالم . ان اي شخص يفهم اي شيء مما يعنيه القول بان النفس هي فكرة وجود ، يستطيع ايضاً ان يتكهن بعلاقة قريبة تربط بينها وبين المفزى الاكيد للمصير ، ويتوجب عليه ان يعتبر الحياة نفسها (وهي الاسم الذي نطلقه على الشكل الذي يتحقق بواسطته الممكن وينجز) كما هي متجهة اتجاهاً لا يرد او ينقض ، وانها مشحونة في كل خط من خطوطها بالقضاء والقدر . ان الانسان البدائي يحس بهذه الحقيقة احساساً مظلماً قلقاً ، بينما ان لها من الثبات لدى الانسان

الارقي، ما يكفيها لتصبح رؤياه للعالم، مع ان هذه الرؤيا يبلغ بها فقط بواسطة الدين والفن ولا يمكن التبليغ بها ابدأ بواسطة الاستدلالات والبراهين .

ان كل لغة ارقى تمتلك كلمات كهذه : خط ، قسمة ، اقتران ، شدة ، دعوة دينية (Vocation) (حرفة دينية) ، وتغلف هذه الكلمات ، وكأنها في ستار وقناع . ولا تستطيع اية فرضية او علم ان يلامس ما نشعر به عندما نترك لانفسنا ان تغوص الى معنى هذه الكلمات وجرسها ، فهي رموز وليست بدلائل او قرائن ، ففيها مركز ثقل صورة العالم التي اسميتها بالعالم كتاريخ ، حيث يقابلها من جهة اخرى العالم كطبيعة . ان فكرة المصير تستلزم خبرة حياتية لا خبرة علمية ، وتتطلب قوة النظر لا قوة الحساب ، وتفرض العمق لا العقل . فهناك منطق عضوي ، منطق غريزي ، منطق واثق الحلم بكل الوجود ، ويقابل هذا المنطق منطق جمادي (Inorganic) منطق الفهم ومنطق الاشياء المفهومة .

اذن هناك منطق الاتجاه يقابله ويضاده منطق الامتداد ، ولم يعرف أي منهاجي او ارسطوطالي او « كني » (نسبة الى كنت) . كيف يعالج هذا المنطق (منطق الاتجاه) . لكن هؤلاء عندما يتحدثون اليانا عن « الحكم » و « الادراك الحسي » و « الانتباه » و « التذكر » فانهم يصلون في هذا الميدان ويجولون ، اذ انه ميدانهم ، لكن اذا ما انتقل الحديث الى « الأمل » او « السعادة » او « اليأس » او « الندم » او « الورع » او « المؤاسة » فعندئذ لا ينبسون ببنت شفة .

ان الانسان الذي ينتظر هنا ، في ميدان الحي ، ان يجد اسباباً ونتائج ، او ان يتخيل ان معنى ضرورة باطنية بالنسبة الى معنى الحياة ، هو نفس معنى « الجبرية » و « القدرية » ، فان مثل ذاك الانسان لا يعرف اي شيء عن الامور التي هي مادة البحث ، وهو يخلط بين الخبرة المعاشة ، وبين الخبرة المكتسبة او القابلة للاكتساب . فالسببية هي المعقول ، رباط القانون ،

القابلة للوصف ، وهي شعار كل يقظتنا، وشعار كل وجود محاكمتنا الفكرية .
بينما ان المصير هي كلمة لضرورة باطنية وهي غير قابلة للوصف . ونحن
نستطيع ان نستخرج ما هو داخل السبي بواسطة منهاج فيزيائي او منهاج من
مناهج فلسفة المعرفة والمنطق ، بواسطة الارقام والتبويب المعلن ، ولكننا
لا نستطيع ان نتعرف على فكرة المصير الا من خلال عمل الفنان ، وبواسطة
وسائل كالتصوير والمأساة (التراجيديا) والموسيقى . فالسبي يستوجب
التمييز والتميز يستلزم التشريح والتدمير ، بينما ان المصيري هو خلاق مبدع
من قمة رأسه حتى أخمص قدمه ، وهكذا فان المصير يرتبط بالحياة ، بينما
ترتبط السببية بالموت .

ان النفس تكشف في فكرة المصير عن حنين عالمها ، عن رغبتها في
الارتفاع الى النور ، وعن توقها للتخليق والنجاز مهمتها . وليست هذه الفكرة
غريبة عن اي رجل غرابة مطلقة ، ولا يمكن للاحاساس بالامر الواقع والفكر
الذي يريد ان يجعل كل امر ميكانيكياً ، ان يكتسح الرؤيا الاصلية اكتساحاً
تاماً قبل ان يصبح الانسان ، الانسان المتأخر زمنياً المتحلل ، انسان المدينة
العالمية الكبرى . وحتى في هذه الحال ، وفي ساعة من شدة وضيق ، تعود
الرؤيا الى انسان ما ذي صفاء مرعب ، لتدمر في لحظة كل السببية على سطح
العالم . وذلك لان العالم كمنهاج لتراطات سببية ، هو ليس بمنهاج متأخر زمنياً
فقط ، بل انما هو ايضاً منهاج على درجة عالية من التلطيف والتخفيف ،
ولذلك فلا تستطيع الا العقول الفعالة النشيطة في الحضارات الراقية ان تمتلكه ،
(او ربما يتوجب علينا ان نقول) ان تخططه عن قناعة واعتقاد . ان تصور
السببية متحد وتصور القانون ، فكل ما هنالك من قوانين هي قوانين سببية .
ولكن لما كان السبي يتضمن ، وفقاً لما يقوله « كنت » ، على ضرورة الوعي
المفكر وعلى الشكل الاساسي لعلاقته بجوهر الاشياء ، كذلك فان هناك شيئاً
ما تشير اليه كلمات مصير ، افتقاد إلهي ، رسالة دينية ، هو ضرورة محتومة
لا تستغني عنها الحياة . فالتاريخ الحقيقي مثقل بالقضاء والقدر ، لكنه متحرر

من القوانين ، فالمرء قد يتكهن بالمستقبل (والحق ان هناك بصيرة تستطيع ان تنفذ الى اعماق اسراره) لكن لا يستطيع احد ان يحسبه . فالموهبة السبائية التي تمكن الانسان من قراءة حياة كاملة حينما يتفرس في وجه ما ، وتجعله قادراً على احصاء شعوب باكملها من صورة حقبة تاريخية ، وان يقوم بكل هذه الاعمال دون ان يبذل اي جهد متعمد مقصود ، او دون اي منهاج ، اقول ان هذه الموهبة بعيدة كل البعد عن كل ما يتعلق بمبدأ العلة والمعلول .

ان الذي يدرك عالم النور المائل أمام عينيه ادراكاً منهاجياً لا ادراكاً سيائياً ، ويجعل هذا العالم عالمه الفكري الخاص وذلك بواسطة منهاج الخبرة السببية ، سيتوجب عليه بالضرورة في نهاية الأمر ان يؤمن بانه يستطيع ان يفهم كل شيء حي برده لهذا الشيء الى مبدأ العلة والمعلول ، أي انه لا يوجد هناك اي سر وأي توجيه باطني . اما من يترك ، من جهة أخرى ، ويفعل كما فعل غوتيه ، (او كما يفعل في هذا الموضوع كل تسعة اشخاص من عشرة في لحظات اليقظة) اقول من يترك لانطباعاته عن العالم ان تعمل في أحاسيسه ، ويمتص هذه الانطباعات ككل ، فان مثل هذا الانسان يشعر بالصبر داخل صيرورة هذا العالم . ان الانسان يطرح قناع السببية الجامد في اللحظة التي يتوقف فيها عن التفكير ، فعندئذٍ وفجأة لا يبقى الزمان أحجية ، دلالة ، « شكلا » او بعداً بل انما يصبح يقيناً باطنياً ، يصبح المصير نفسه ، حيث ينكشف القناع في توجيهه ، في « لاملوبية » « Irreversibility » في معيشته ، عن المعنى الحقيقي لصورة العالم .

ان الترابط بين المصير والسببية هو كالترابط بين الزمان والفراغ . اذن فان المصير او السببية ، هو او هي التي تتغلب وتسود عالمي الشكل الممكنين ، اي التاريخ والطبيعة ، اي سماء كل صيرورة ومنهاج كل الاشياء في الصير . وان الفرق بينها هو كل الفرق القائم بين شعور الحياة وبين منهاج المعرفة . وكل منهما هو نقطة الانطلاق لعالم كامل مستقل بذاته ، لكنه ليس

عالمًا فريداً في نوعه . ومع هذا ، وبعد كل شيء ، فكما ان الصير مبني على الصيرورة ، كذلك فان معرفة العلة والمعلول فمبنية على مصير اكيد الشعور .

فالسببية ، كما نقول ، هي مصير في الصير ، مصير يجعل جمادياً ، وصيغ في اشكال عقلية . ان المصير نفسه (وقد تجاوزه كنت وغيره من بنائي مناهج العالم العقلية ، صامتين ساكتين ، لان ما لديهم في مستودعاتهم من اسلحة تجريدية لم تمكنهم من ملامسة الحياة . اقول ان المصير نفسه يقف ما وراء وخارج كل الطبيعة المدركة المفهومة . ومع كل هذا فلما كان المصير هو الاصيل فائما هو وحده الذي يعطي المبدأ الجامد الميت ، مبدأ العلة والمعلول ، الفرصة كي يبدو في المناظر الاخيرة من مسرحية الحضارة حيا وتاريخيا بوصفه تجسداً لتفكير استبدادي . ان وجود النفس الكلاسيكية هو شرط لظهور منهاج ديموقريطس كما ان وجود النفس الفارسية هو شرط لظهور منهاج نيوتن . ونحن باستطاعتنا ان نتخيل بان كلاً من هاتين الحضارتين (الكلاسيكية والغربية) كانت قد تتعرض للفشل في انتاج علوم خاصة بها ، لكننا لانستطيع ان نتصور أبداً المناهج مجردة من اسسها الحضارية .

وهنا ايضاً نرى للمرة الثانية ، كيف ان الصيرورة والصير ، الاتجاه والامتداد ، يشتمل احدهما على الآخر ، ويخضع كل منهما للآخر ، وذلك وفقاً للبؤرة (Focus) التاريخية او الطبيعية التي تقف فيها . فإذا كان التاريخ هو ذاك النوع من نظام العالم ، حيث يكون الصير خليقاً بالصيرورة ، ومناسباً لها ولائقاً بها ، عندئذٍ يتوجب علينا ان نعالج نتائج العمل العلمي ضمن الاشياء الاخرى على هذه الصورة ، والحق انه بالنسبة للعين التاريخية لا يوجد سوى تاريخ الفيزياء .

حقاً ، انها لمصير تلك الاكتشافات ، كيفما وحينما حدثت ، كالكشافات الاوكسجين وكوكب نبتون والجاذبية وتحليل الطيف .

وانها لمصير ان تتمكن ، اطلاقاً ، نظرية الاحتراق ونظرية توج الضوء ونظرية تولد حركة الغازات ، من اللشوء ، باعتبار ان هذه النظريات شروح

وايضاحات ، وهي في هذه الحال ، نظريات جدد شخصية بالنسبة الى واضعيها . وانه لمصير ان نظريات أخرى غير هذه ، (أصححها كانت أم خاطئة) ربما كان بالامكان ان تظهر بدلاً منها .

وانه مرة أخرى لمصير ، ان تصبح شخصية أخرى عظيمة نجمة القطب لعالم الفيزياء حيناً تختفي شخصية عظمى سابقة عن مسرح الفيزياء . وحتى الفيزيائي بالفطرة يتحدث عن قضاء مسألة ما وقدرها ، او تاريخ الاكتشاف .

ونحن اذا عكسنا الآية فقلنا اذا كانت الطبيعة هي دستور الاشياء الذي يتوجب فيه على الصيرورة ان تندمج في الشيء في صيره ، وعلى الاتجاه الحلي ان يندمج في الامتداد الصارم ، فعندئذ ، فان احسن معالجة قد يلاقيها التاريخ ، هي ان يعالج بوصفه فصلاً من فصول فلسفة المعرفة والمنطق ، وليس (Epistemology) هناك من ريب في ان « كنت » كان سيعمد فعلاً الى مثل هذه المعالجة ، لو انه تذكر ان يضمها كلية الى منهاجه في المعرفة . ولكن من الواضح ، بانه لم يقم بما ذكرت ، فالطبيعة في نظره ، كما هي في نظر كل منهاجي بالفطرة ، هي العالم ، ونحن عندما نراه يبحث الزمان دون ان يلاحظ ان للزمان اتجاهاً لا يمكن عكسه ، نرى انه يعالج عالم الطبيعة ، وليس لديه أبسط فكرة عن احتمال وجود عالم آخر ، عالم التاريخ . وربما كان وجود مثل هذا العالم مستحيلاً من الوجهة الواقعية في نظر « كنت » .

والآن ، فليست هناك اية علاقة مهما كان شأنها او لونها ، بين السببية والزمان . والحق ان اطلاق مثل هذا القول الأنف الذكر في عالمنا اليوم المؤلف من كنتين (نسبة الى كنت) لا يعرفون مدى ما هم عليه من كنتية ، سيبدو قولاً متناقضاً تناقضاً شنيعاً معيناً . ومع هذا فان كل قانون فيزيائي من قوانين الفيزياء الغربية ، يعرض الـ « كيف » والـ « كم طوله » كشيء مميز في جوهره . وحالما يطرح الموضوع على بساط البحث ، فان السببية تتحدد جوابها تحديداً صارماً بتقريرها ان شيئاً ما يحدث (وليس متى يحدث) ، فالمعلول يجب ان يوضع بالضرورة مع العلة ، والمسافة الفاصلة بينهما (العلة

والمعلول) انما تنتمي الى نظام آخر مغاير ، وهي (المسافة) توجد داخل عمل الفهم نفسه (وهذا العمل هو عنصر من عناصر الحياة) وهي لا توجد داخل هذا الشيء او الاشياء المفهومة ، فن جوهر المتد ان يتغلب على التوجيه ، كما وان من جوهر الفراغ ان يتعارض والزمان ، ومع هذا فان الاخير (التوجيه ، الزمان) هو الذي يتقدم على الاول ويمكن وراه . فالمصير يدعي الاولية لنفسه ، ونحن ننطلق من فكرة المصير ، وبعدئذ فقط عندما يتطلع وعينا اليقظ خائفاً مرعوباً ومفتشاً عن تعويذة تكبل بالحديد ، في عالم الشعور . الموت الذي لا نستطيع ان نتجنبه وتتغلب عليه ، حينئذ نلجأ الى السببية ونذكرها كضد للقضاء والقدر ، ونجعلها تخلق لنا عالماً آخر كي تحميننا وتعزينا وتواسينا في هذا الأمر (الموت) . وعندما يبدأ مبدأ العلة والمعلول بنشر نسيجه تدريجياً فوق السطوح المنظورة ، تتشكل صورة مقنعة لديمومة لازمنية ، وهي بصورة أساسية كائن ، لكنه كائن انعمت عليه القوة المحضة للعقل المجرد بخصائصه وملكاته .

ان هذه النزعة تكن وراء الشعور ، وهي معروفة جداً في جميع الحضارات الناضجة ، وهي تقول بان « المعرفة هي قوة » القوة على المصير (السيطرة على المصير - المترجم) . زد على ذلك ان العلامة التجريدي والبحث في العلوم الطبيعية ، والفكر المناهجي ، الفكر وفق مناهج ، والذين يركزون كامل وجودهم الفكري على مبدأ السببية ، هم مظاهر « متأخرة » زمنياً لبغضاء غير واعية تصب نقمتها على قوى المصير غير المدركة . « فالفكر المجرد » يفكر في جميع الامكانات والاحتمالات التي تقع خارج ميدانه ، حيث يسود خلاف ابدى بين الفكر الحازم الصارم وبين الفن العظيم ، فالاول يتشبث بموطئ قدميه ، بينما ينطلق الثاني حراً من كل قيد . ولا شك ان رجلاً « ككانت » يجب دوماً ان يحس المراهق بانه ارفع منزلة من بيتوفن كنزلة البالغ من الطفل ، ولكن هذا الاحساس لم يمنع بيتوفن من ان يعتبر كتاب

« نقد العقل المجرد » ^(١) يمثل نوعاً يرثى له من الفلسفة .

ان التليولوجيا « Teleology » ، (فلسفة البحث عن غايات الطبيعة — المترجم) وهي هراء كل هراء في ميدان العلم ، لهي محاولة مضللة تتوخى ان تعالج المحتوى الحي للمعرفة العلمية علاجاً ميكانيكياً (وذلك لان المعرفة تدل على ان هناك انساناً ما ، يعرف ، وبالرغم من ان الفكر قد يكون « طبيعة » الا ان عمل الفكر هو تاريخ) وهكذا هي ايضاً حالها حينما تعالج الحياة نفسها فتمتبرها سببية مقلوبة رأساً على عقب . ان « التليولوجيا » هي رسم « كاريكاتوري » يحول رسالة « دانتي » الى هدف للعلامة الباحثة . وهي والحق لمن اشد النزعات عمقاً والزم المميزات لكل من الداروينية (هذه الداروينية التي هي النتاج الفكري الابلغ في تجريده للمدينة العالمية الكبرى ، الذي عرفته كل المدنيات) والمفهوم المادي للتاريخ الذي ينبع من النبع الذي تتبع منه الداروينية ذاتها ، وهو ايضاً مثلها ، يقتل ويدمر كل ما هو جوهري وخطير .

وهكذا فان العنصر المورفولوجي للسببي هو مبدأ ، بينما ان العنصر المورفولوجي للمصير هو فكرة ، فكرة غير قادرة على الوجود (المادي — المترجم) والادراك وغير قابلة للوصف او التعريف ، وهي يُحَسُّ بها فقط وتُعاش باطنياً .

وهذه الفكرة هي شيء ما يكون الانسان اما جاهلاً به كل الجهل ، واما معتقناً به كل القناعة (كإنسان النبع وككل رجل بارز في الفصول الحضارية المتأخرة ، وكالمؤمن والمعاشق والفنان والشاعر)

وهكذا نرى ان المصير هو الصيغة الحقيقية لوجود الظاهرة الاولى حيث تكشف فيها فكرة الصيرورة الحية فوراً عن نفسها امام الرؤيا الوجدانية ، ولذلك فان فكرة المصير تسيطر على كامل صورة التاريخ للعالم ، بينما ان

(١) المؤلف المشهور الذي وضعه الفيلسوف « عماوئيل كنت » . — المترجم —

السيبية التي هي صيغة وجود المواد والتي تطرد خارج عالم الشعور مجموعة من الاشياء المميزة والمعرفة تعريفاً حسناً ، « خاصيات وعلاقات » ، اقول ان السيبية تخترق وتسيطر و بوصفها شكلاً للفهم ، على عالم الطبيعة ، اي « خدن الأنا » (alter - ego) للفهم .

لكن البحث في درجة صحة الترابطات السيبية داخل عرض ما للطبيعة ، او البحث في المصائر المشتمل عليها هذا العرض ، (وهو من الآن فصاعداً الشيء نفسه) يزداد صعوبة حتى عندما نبدأ بالتحقق من انه لا يوجد ابداً في نظر الانسان البدائي او الطفل عالم منظم تنظيماً سيبياً مفهوماً ومُدركاً حتى الآن ، كما واننا نحن انفسنا وذلك بالرغم من اننا اناس « متأخرون زمناً » ونملك وعياً يضبطه فكر جبار في دقة نطقه ، لانستطيع ، حتى في برهات الانتباه الاشد اجهاداً وتوتراً ، (وهي البرهات الوحيدة التي نكون حقاً خلالها داخل بؤرة الطبيعة) الا ان نؤكد على ان النظام السبي الذي نراه خلال برهات كتلك ، هو حاضر حضوراً متتالياً في الواقعة المحيطة بنا . وحتى في يقظتنا ، فاننا نستوعب السبي ، (جلباب الالهية الحي ، وكساءها) ، استيعاباً سيائياً ، ونحن نقوم بهذا الامر مرغمين لا مختارين ، بسبب قوة الخبرة التي تضرب جذورها في اعماق ينابيع الحياة .

ان التخطيط السبائي ، هو على العكس من التخطيط السبي ، اذ انه يمثل فهماً متحرراً من الادراك الحسي . ونحن بواسطة هذا التخطيط ندفع بالصورة الذهنية لكل الازمان ولكل الاشخاص لتطابق الصورة البرهية (نسبة - لبرهة المترجم) للطبيعة كما نظمها انفسنا . لكن هذه الصيغة من التنظيم والتي تتضمن تاريخاً ، والتي لانستطيع ان نتدخل في شؤونها ولو تدخلنا طفيفاً ، هي ليست نتاجاً وعملاً للسيبية ، بل انما هي عمل المصير ونتاجه .

ان طريقنا الى معالجة معضلة الزمان تبدأ بالتوق البدائي وتمر بنتيجته
الواضح ، أي فكرة المصير . وعلينا الآن ان نحاول تلخيص محتوى هذه
المعضلة تلخيصاً موجزاً على قدر ما يؤثر هذا المحتوى على موضوع كتابنا هذا .
ان كلمة زمان هي نوع من طلسم او سحر أنيط به ان يلخص ذلك الشيء
ما ، المشدود في كونه الشخصي ، والذي كان يُسمى في وقت أبكر
بالذاتي ، والذي هو قناعة باطنية تقابلها « بالغريب » ، انه شيء ما مُحمل
كل منا به ، بين وداخل الانطباعات الفقيرة المتجمهرة لحياة الشعور . ان
« الذاتي » ، « المصير » والزمان هي كلمات من الجائز للمرء ان يستعيض عن
احداها بالآخرى .

ان معضلة الزمان ، كمعضلة المصير ، معضلة قد أساء كل المفكرين فهمها
اساءة كاملة حيث انهم اقتصروا في تفكيرهم على منهجية المصير . وفي نظرية
« كنت » المشهورة المبجلة لا توجد كلمة واحدة عن طبع اطراد الزمان .
وليت الأمر يقف عند هذا الحد ، اذ ان اغفال هذا الموضوع (طبع اطراد
الزمان) لم يلاحظ حتى الآن مطلقاً . ولكن ما هو الزمان بوصفه امتداداً وزماناً
لا اتجاه له ؟

ان كل شيء حي ، ونحن لا يسعنا الا أن نكرر ، يملك « حياة » اتجاهها ،
حافزاً ، ارادة ، ونوع حركة هو وثيق التحالف والحنين ، ولا يمت بأية
صلة الى مفهوم الحركة . الفيزياء . فالحي غير قابل للتجزئة او للنقض او
للقلب ، وهو يحدث مرة واحدة ، حدوثاً فريداً في نوعه ، ولا يمكن للميكانيكا
ان تقرر مجراه ، وذلك لان انواعاً كهذه تلتصق الى جوهر المصير والزمان
(الذي نشعر به بالواقع من جرس الكلمة (زمان) والذي يبدو اشد
وضوحاً في الموسيقى منه في اللغة وفي الشعر منه في النثر) اقول وللزمان

جوهره العضوي الخاص ، بينما ان الفراغ لا يملك مثل هذا الجوهر ، ولهذا ، وعلى الرغم من « كنت » والآخرين من أضرابه ، من المستحيل علينا ان نخضع الزمان والفراغ معاً لنقد عام واحد ، فالفراغ هو مفهوم بينما ان الزمان هو كلمة تشير الى شيء غير قابل للفهم ، وهي رمز صوت ، لذلك فان استعمالها كتصور واستخدامها استخداماً علمياً ، لا يعني سوى اساءة فهم طبيعتها اساءة كلية . زد على ذلك ، ان حتى كلمة اتجاه (هذه الكلمة التي ويا للأسف لا نستطيع استبدالها بكلمة اخرى) هي عرضة لان تفرغ بنا وتضلنا بسبب ما لها من محتوى بصري . اما التصور الموجه في الفيزياء فهو موضوع بيت القصيد .

ولا تستطيع كلمة « الزمان » ان يكون لها أي معنى بالنسبة الى الرجل البدائي . فهو ببساطة يعيش دون ان يكون مضطراً لتعيين مقابلة وشيء ما آخر . وهو يملك زماناً لكنه لا يعرف شيئاً عنه . ونحن جميعاً نعي الفراغ لا الزمان . فالفراغ هو (مثلاً يوجد داخل ومع عالم شعورنا) كامتداد ذات ، بينما نكون نحن عائشين الحياة العادية ، حياة الحلم ، الحافز ، البديهة والسلوك ، حياة المفهوم الدقيق لتلك اللحظات من الانتباه المجد في الفراغ . اما الزمان فهو على عكس الفراغ ، اذ انه اكتشاف ينجزه التفكير فقط . ونحن نخلقه كفكرة او تصور ، ولا نبدأ الا بعد مضي طويل وقت على خلقنا له ، بالشك في اننا نحن أنفسنا زمان نظراً لاننا نحيا او نعيش . ولا نستطيع سوى الحضارات الارقي التي بلغت مفاهيم عالمها المرحلة الطبيعية الميكانيكية ، ان تستخرج من وعيها الفراغي الحسن الانتظام ، القابل للقياس والادراك ، صورة تخطيطية لزمان شبح يشبه حاجتها للادراك وللقياس وتنظيم كل الاشياء تنظيمًا سببياً .

وهذا الحافز (الدليل على السفسطة في الوجود ، ويخرج الى النور في وقت جد مبكر في كل حضارة) يتشكل خارج وما وراء شعور الحياة الحقيقي ، وراء ما يسمى بالزمان في كل اللغات الارقي والذي أصبح بالنسبة

الى ذهن المدينة حجماً مطلقاً في جماديته ومخادعاً كما هو شائع ومألوف. ولكن اذا كانت الخصائص ، او بالاحرى خاصة الامتداد (المحدودية والسببية) هي عدة الساحر التي تحاول نفسنا الاصلية ان تتضرع وتربط بواسطتها القوى الغريبة ، (وغوته يتحدث في احدى صفحات احد مؤلفاته عن مبدأ النظام المعقول الذي نحمله داخل انفسنا ونستطيع بواسطته ان نطبقه كخاتم لقوتنا الخاصة على كل شيء نلمسه) واذا كانت كل القوانين هي قيود يسارع بها رعب عالمنا ، كي يفرض العناصر الحسية المتجمهرة داخلنا ، ضرورة عميقة من ضرورات المحافظة على البقاء ، فعندئذ يكون اختراع زمان ما ، زمان قابل للمعرفة ، وقابل للعرض عرضاً فراغياً داخل السببية ، هو عملاً متأخراً من اعمال هذه المحافظة على البقاء نفسها ، عملاً هو بمثابة محاولة يراد لها ان تربط بواسطة قوة التصور ، الاحجية الباطنية المعذبة ، والتي تضاعف تعذيبها للعقل ، هذا العقل الذي بلغ القوة فقط كي يجد نفسه موضوع ازدراء وتحدٍ .

وهناك دائماً بغضاء مخاتلة مراوغة تكمن تحت كل اجراء عقلي يرمي الى حشر اي شيء في ميدان وفي عالم شكل القياس والقانون . فالحي يقتل عندما يدفع به الى ميدان الفراغ ، لان الفراغ ميت ميت . فمعطيات الولادة هي الموت ، ومعطيات الاكتمال هي النهاية . فهناك شيء ما يموت في المرأة عندما تحمل ، ومن هنا تنشأ البغضاء الخالدة تلك بغضاء الجنسين . وهي بمثابة طفل لخوف العالم . فالرجل يدمر ، بالمفهوم العميق جداً لهذه الكلمة ، عندما ينجب - وتدميره هو نتيجة لعمل جسماني يقوم به في عالم الحس ، اما تدميره في عالم الفكر فينجم عن « المعرفة » .

ولكلمة « يعرف » حتى في نظر الكتاب المقدس ، ترجمة لوتر ، مفهوم تناسلي ثانوي . وبواسطة « المعرفة » بالحياة ، (هذه المعرفة التي تبقى غريبة عن حيوانات الدنيا) اكتسبت المعرفة بالموت تلك القوة التي تسيطر على كامل وعي الانسان اليقظ .

ان الواقعي يتحول بواسطة صورة الزمن الى انتقالي عابر .

ان مجرد خلق اسم للزمان كان بمثابة تخلص لا مثيل له ، فإطلاق اسم على شيء يعني الفوز بالقوة عليه . وهذا هو جوهر فن السحر عند الانسان البدائي ، فلقد كانت القوى الشريرة تُكبَّل بالقيود بواسطة اطلاق الاسماء عليها ، وكانت السبيل الى اضماف العدو او قتله تتمثل في ربط اجراءات سحرية معينة باسمه . وهناك شيء ما من هذا التعبير البدائي عن خوف العالم يمثل في الاسلوب الذي يعتمد عليه جميع الفلاسفة المنهاجين حيث انهم يستعملون كإجراء اخير ، مجرد الاسماء كي يتخلصوا من اللامدرك ، اي القدير على كل شيء ، البالغ الجبروت بالنسبة الى العقل . فنحن نسمي هذا الشيء او ذاك بالمطلق ، ثم نشعر فوراً باننا اقوى منه وارفع . والفلسفة ، اي حب الحقيقة ، هي في اعماق اعماقها دفاع ضد اللامدرك . ان ما يُسمى ويُفهم ويقاس يُتغلب عليه ، ويُجعل خامداً و« تابو » ثم نعود لنقول مرة اخرى : المعرفة هي القوة . وهنا يمكن احد جذور الفرق بين موقف المثالي وموقف الواقعي مما لا يُطال . وجذر الفرق هذا يعبر عنه معنا الكلمة الالمانية (Scheu) (اي الرهبة ، وهي مزيج من الاحترام والبغضاء) . فالمثالي يتأمل ، اما الواقعي فيخضع و« يمكنك » (جعل الشيء ميكانيكياً) ويترجم دون ان يؤذي او يضر . لقد كان افلاطون وغوتيه يتقبلان السر بتواضع وخضوع ووداعة ، لكن ارسطوطاليس و« كنت » كانا يكشفان عنه القناع ويدمرانه . ان اعماق الامثال مغزى على هذه الواقعية يتجلى في معالجتها لمعضلة الزمان . (فيتوجب على سر الرعب من الزمان ، وعلى الحياة نفسها ، ان يُسحرا وان يبطل مفعولها بواسطة سحر الادراك .

ان ما جاء في الفلسفة العلمية وعلم النفس والفيزياء العلميتين عن الزمان (وهو الجواب المفترض على سؤال كان من المستحسن الا يُطرح واعني به : ما هو الزمان ؟) لا يلامس عند نقطة السر نفسه ، بل انما كل ما جاء فيما اوردته من علوم ، انما يمثل شبحاً صيغ في شكل فراغي ينوب عن الزمان ويمثله . فلقد استبدلت حياة الزمان واضطراره ومجراه المقدر له بعدد الذي ،

وان لم يفهم ابدأ فهماً وثيقاً على هذا الشكل ، هو فقط خط قابل للقياس والتجزئة والقلب ، وليس هو صورة لذاك الشيء غير القابل للتصوير ، لقد استبدل الزمان بزمان بالامكان ان يعبر عنه تعبيراً رياضياً في اشكال كهذه :

$$-t, t^2, \sqrt{t}$$

اشكال لم تستثن على الاقل مثلاً افتراض الزمن صفراً (٠) في حجمه ، او ازمئة سلبية . ومن الواضح ان مثل هذا الزمان الآنف الذكر هو شيء ما خارج ميدان الحياة وخارج ميداني المصير والزمان التاريخي الحي ، وهو منهاج تصوري لزمان بعيد كل البعد حتى عن الحياة الحسية . ويكفي للمرء ان يستبدل كلمة « المصير » ، بكلمة « الزمان » ، في اي مؤلف فلسفي او فيزيائي يرغب فيه ويحبه ، كي يرى فوراً كيف يضل الفهم طريقه ، عندما تحرره اللغة من ربة الحس ، وكيف يصبح من المستحيل الجمع بين الزمان والفراغ .

ان ما لا يختبر وما لا يحس به ، اي ان ما يفكر به فقط ، يتخذ بالضرورة شكلاً فراغياً ، وهذه الحقيقة توضح لنا السبب الذي جعل جميع الفلاسفة المنهاجين عاجزين عن استنتاج اي شيء من الرمزين المجليين بغيوم الاسرار والذين تذهب اصداً صوتيها بعيداً بعيداً ، رمزي « الماضي » و « المستقبل » ونحن لا نجد اي اثر لهاتين الكلمتين في كل ما كتبه « كنت » او تفوه به ، والحق اننا لا نستطيع ان نرى اية علاقة تشدهما الى ما كتبه « كنت » او تحدث به . لكن هذا الشكل الفراغي فقط هو القادر على دفع الزمان والفراغ الى تكافل وظيفي بوصفها حجمين ينتميان الى نفس النظام ، كما يظهر لنا ذلك بوضوح التحليل الموجه ذي الابعاد الاربعة . ولقد وصف بصراحة « لاغرانج » « الميكانيكا » في عام مبكر لعام ١٨١٤ ، بأنها هندسة ذات ابعاد اربعة ، وحتى مفهوم نيوتن الحذر في : *Tempus absolutum* (*sive duratio*) لا يمكن استثنائه من هذا التحويل الذهني المحتمل للحي الى مجرد امتداد . ولقد وجدت في الفلسفات الاقدم من فلسفتنا عرضاً واحداً

للزمان وواحداً فقط، يتمتع بالعمق والاحترام ، لقد وجدته عند اوغسطين
وفي قوله :

« اذا لم يسألني احد فانا أعرف ، واذا كان علي ان أشرح لسائل فاني
لا أعرف » .

وعندما « يتحفظ » فلاسفة الغرب اليوم ، (كما يفعل جميعهم) فيقولون
بارت الاشياء موجودة في الزمان كما هي موجودة في الفراغ ، وبأنه خارج
هذين المجالين لا يوجد أي شيء قابل للدراك ، فعندئذ يقومون فقط بوضع
نوع آخر من الفراغ الى جانب الفراغ العادي ، وعملهم هذا شبيه بعمل من
يختار الامل والكهرباء ، ليعتبرهما القوتين الاساسيتين في الكون .

لقد كان من المتوجب تأكيداً على « كنت » ، عندما تحدث عن الادراك
الحسي ذي الشكلين ، الا تفلت منه تلك الحقيقة القائلة : بينما أنه من السهل
ما فيه الكفاية ، ان يصل المرء الى فهم علمي للفراغ (ولو انه لا يفسره بما
لكلمة التفسير من معنى اذ انه وراء القوى البشرية) لكن معالجة الزمان
وفق الخطوط العلمية ذاتها ، معالجة تنهار انهياراً كلياً .

ولا شك ان قارئ كتاب « نقد العقل المجرد » ، ومقدمته التمهيدية
يلاحظ ان كنت يقدم برهاناً محترماً على الترابط القائم بين الفراغ والهندسة ،
لكنه يتجنب بحذر تقديم مثل هذا البرهان على الترابط القائم بين الزمان
والحساب. ففي هذا الموضوع لا يذهب الى أبعد من التصور والظن ، فالتأكيد
الملحاح للمثالة بين هذين المفهومين (الزمان والفراغ) يستدرجه الى ثغرة قد
تكون نجسة مشؤومة مهلكة لمنهاجه .

وثقف « أين » (Where) وجهاً لوجه و « كيف » (When) بينما
ان عالم اشكال « متى » (When) هو عالم مستقل بذاته ، وبعيد عن عالم
تينك 'بعد عالم الميتافيزيقا عن عالم الفيزياء .

ان الفراغ والمادة والرقم والتصور والسببية ، هي متقاربة جميعاً بعضها

من بعض الى درجة تجعل من المستحيل ان تعالج احداها مستقلة عن الأخرى (كما تثبت ذلك مناهج مغلوطة لا تعد او تحصى) . زد على ذلك ان الميكانيكا هي نسخة عن المنطق والعكس بالعكس . فصورة الفكر كما يرسمها علم النفس اليوم ، وصورة عالم الفراغ كما تصفها الفيزياء المعاصرة ، هي انعكاس صورة الواحدة على الأخرى . فالتصورات والآراء والأشياء والبواعث والأسباب والنتائج والعمليات تتحد كلها معاً حالماً يتسلمها الوعي يحمال وروعة يجعلان المفكر التجريدي نفسه يستسلم مرة بعد مرة لفواية تغريه بترتيب عملية الفكر ترتيباً بيانياً (Graphically) منهاجياً ولنا في جداول ارسطوطاليس وكنت المنضدة المرتبة خير دليل وشاهد .

« حيث لا يوجد منهاج لا توجد فلسفة » هذا هو رفض المبدأ وبمانعته (مع انه قد يكون غير مترف به) وهو رفض كل الفلاسفة المحترفين للبدنيات التي يشعرون في داخلهم بانهم اسمى منها بكثير وارفع . وهذا هو السبب الذي جعل « كنت » يصف بهياج وغضب منهاج التفكير الافلاطوني بأنه « فن تبذير الكلمات الجميلة في الثثرة » ، وهذا هو ايضا السبب الذي يجعل فلاسفة قاعات المحاضرات لا يملكون اية كلمة يقولونها عن فلسفة « غوته » . ان كل عملية منطقية هي عملية قابلة للرسم ، وان كل منهاج هو نهج هندسي في معالجة الافكار ، ولذلك فان الزمان اما لا يجد له مطلقاً مكاناً في المنهاج ، واما يُجعل منه ضحية للمنهاج .

هذا هو دحض ونقض لاساءة الفهم الواسعة الانتشار تلك ، التي تربط الزمان بالحساب ، والفراغ بالهندسة بواسطة بمائلات سطحية ، وهذا الخطأ كان يجب على « كنت » الا يستسلم له ابداً ويدعن (مع انه ليس مما يثير الدهشة ان يتردى شوبنهاور ، وهو الضعيف في الرياضيات ، في هذا الخطأ) .

لكن الترقيم ليس بالرقم ، كما وان التصوير ليس بالصورة ، فالتصوير والترقيم هما الصيرورة ، اما الارقام والاحجام فانما هي الأشياء في الصير . « فكنت » واضرابه ، يختزلون داخل عقولهم الآن العمل الحي (الترقيم) ،

والنتيجة الناشئة عنه الآن ، (علاقات الاعداد المنتهية) لكن الاول يدخل في ميداني الحياة والزمان ، بينما ان الثاني حبيس في مجالي الامتداد والسببية . فكوني احسب فهذا عمل المنطق العضوي ، اما الذي احسبه فانما هو عمل المنطق الجهادي . فالرياضيات كوحدة (وباصطلاح عام الحساب والهندسة) تجيب على الـ « كيف » (how) وعلى الـ « ماذا » (What) ذلك هو مشكلة النظام الطبيعي للاشياء ، ويقابل هذه المشكلة ، مشكلة الـ « متى » (When) للاشياء ، وهي المشكلة التاريخية الخاصة بالمصير ، الماضي والمستقبل ، جميع هذه الاشياء مستوعبة في كلمة « كرونولوجي » التقويم التاريخي المتسلسل . والتي يفهمها الانسان البسيط فهماً تاماً لا لبس فيه او ابهام .

ولا يوجد هناك اي وجه للمقابلة بين الحساب والهندسة . فكل نوع من انواع الرقم ، كما اوضحنا في فصل سابق ، ينتمي بكليته الى ميدان الممتد والصير أكان هذا الرقم حجماً يوقليدياً ام وظيفة تحليلية ، وفي اي باب يجب علينا ان ندخل الوظائف الدورية ، والنظرية ذات الحدين ، وسطوح «ريمان» ونظرية المجموعات ؟

لقد قام « اويلر » و« المبرت » بدحض منهاج « كنت » حتى قبل ان يضعه « كنت » بزمناً ، ولكن جهل خلفاء كنت بالرياضيات عصرهم ، (ويا لهذا الجهل من تناقض واضح وديكارت وباسكال ولايبنتز ، الذين استولدوا رياضيات عصرهم من أعماق فلسفاتهم !)

اقول جهلهم بالرياضيات عصرهم جعل من الممكن تجاوز تصورات رياضية لعلاقة ما تربط بين الزمان والحساب ، دون ان يوجه اليها تقريباً اي نقد ، كأنها متاع موروث .

لكن لا توجد هناك اية علاقة مهما كانت شأنها تربط بين الصيرورة والرياضيات . والحق ان « نيوتن » كان راسخ القناعة (وهو لا شك ليس بفيلسوف حقير) من انه قد ادرك من خلال قوانينه في التفاضل مشكلة

الصيرورة ، وبذلك فهم مشكلة الزمان ، ولقد وعى هذين الامرين بشكل يفوق بكثير شكل « كنت » في دهائه ومراوغته . ولكن حتى نظرية نيوتن لا يمكن أن تؤيد او تسند، بالرغم من انها قد تجد لها حتى اليوم مدافعين عنها ومحامين .

ولما كان « فاييرشتراس » قد برهن على وجود وظائف متتالية ، يكون التمييز بينها اما مستحيلا ، واما تكون هذه الوظائف قابلة للتمييز الجزئي فقط ، ولما كان مجهود « فاييرشتراس » هو أعمق المجهودات غوراً ، فبذلك تكون معضلة الزمان قد خرجت من دائرة البحث الرياضي .

- ٣ -

ان الزمان هو المفهوم المضاد للفراغ ، وهو ينشأ بعيداً عن الفراغ ، تماماً كما ينشأ تصور الحياة (بوصفه مختلفاً عن الواقعة) كمضاد للفكر ، وكما ينشأ تصور الولادة والحيل (بوصفه ايضاً مختلفاً عن الواقعة) كمضادة للموت . وهذا الامر معروف ضمناً في جوهر الوعي ذاته .

وكما انه لا يمكن ملاحظة اي انطباع حسن الا فقط عندما يتحرر هذا الانطباع من انطباع آخر وينعزل عنه ، كذلك فان أي نوع من الفهم يكون فعالية اصيلة محكمة لا يصبح ممكناً الا بواسطة اقامة مفهوم جديد يصبح بمثابة قطب معاكس لقطب موجود قبل الآن ، او بواسطة اجراء طلاق (اذا سمح لنا بان نسمي هذا الاجراء بهذا الاسم) بين زوجين هما في باطنيهما مفهومان قطبيان لا يملكان اية واقعة « Actuality » طالما هما مجرد جزئين ذاتيين نهائيين .

ولقد زعم منذ طويل زمن (وهذا الزعم هو صحيح وفوق كل شبهة او

ريب) ان جميع كلمات الجذر (Root - words) أعبّرت هذه الكلمات عن اشياء او عن خاصيات ، فانما قد خرجت الى الوجود زوجاً زوجاً ، ولكن حتى فيما بعد ، وحتى هذا اليوم ، فان المضمون الذي تحصل عليه كل كلمة جديدة ، هو انعكاس لاحدى الكلمات الاخرى . وهكذا فان الفهم ، المسترشد باللغة والمعاجز عن تركيب يقين ذاتي باطني للمصير في عالم الشكل ، « خلق » من الفراغ ضدا للمصير ، ولكننا من اجل هذا الامر كان علينا الا نمتلك الكلمة او مضمونها .

ولقد بلغت عملية تشكل الكلمة الى هذا الحد ، حتى دفع هذا الطراز المعين من الامتداد الذي كان يمتلكه العالم الكلاسيكي اي تصور كلاسيكي خاص للزمان ، تصور يختلف عن تصورات الهند والصين والغرب للزمان ، اختلاف الفراغ الكلاسيكي عن فراغات هذه الحضارات .

ولهذا السبب نشأ تصور شكل الفن (والذي هو مرة ثانية مفهوم مضاد) فقط عندما اصبح الناس يدركون ان لابداعاتهم الفنية مضموناً كلياً ، اي عندما لم تعد لغة التعبير عن الفن وممتلكاتها شيئاً ما كاملاً في طبيعته ومسلماً به كما كانت حالها في زمن بنساة الاهرامات ، وزمن من شاد القلاع « المسيانية » والكاتدرائيات القوطية المبكرة . ان الناس يعون فجأة وجود « انجازاتهم » وعندئذٍ تصبح عين الفهم لاول مرة قادرة على التمييز بين الجانب السبي والجانب المصيري في كل فن حي . ويمكن داخل كل عمل يعرض كامل الانسان وكامل معنى الوجود ، الخوف والحنين متلاصقين جنباً بجنب ، لكنها شيئان (الخوف والحنين) مختلفان وبقيان مختلفين . ويدخل في باب الخوف ، او في باب السبي كامل الجانب « التابوي » (نسبة الى (Taboo) من الفن ، اي مخزون الفن من الدوافع والبواعث التي طورت في مدارس دقيقة صارمة ، وحسنت عقب مجهودات من التدريب المهني ، وتمهدها الصيانة بحذر وعناية ونقلت بتقوى وورع ، كما ويدخل في هذا الباب ، باب الخوف ، كل ما هو قابل للادراك وللتعلم وكل ما هو رقمي

وعديدي ، وكامل منطق اللون والخط والبناء والنظام الذي يكون لغة الأم لكل فنان قد ير في قيمة في كل حقبة عظيمة .

ولكن الجانب الآخر المقابل « للتأبو » كما يقابل المطرد الممتد ، وكما يقابل مصير تطور داخل احدى لغات الشكل قياساته المنطقية (Syllogisms) ينبعث في العبقرية (واعني بالعبقرية ما هو بكامله شخصي بالنسبة الى الافراد الفنانين ، اي قواهم التصويرية والخيالية ، وعاطفتهم المبدعة والعمق والثراء ، مقابل كل تفوق الشكل الخالص .) ويقع حتى وراء العبقرية ذاك الفيض من الابداع في الجنس (Race) الذي يشترط نشوء فنون كاملة وانهارها .

هذ هو الجانب « الطوطمي » للفن ، وبفضل هذا الجانب لا يوجد (رغما عما خطه كل الجمالين من كتب ومؤلفات) اسلوب حقيقي واحد فقط ، لا زمان له للفن ، بل انما يوجد فقط تاريخ للفن ، تاريخ مهور ككل شيء يحيا ويميش ، بخاتم عدم النقض او القلب . وهذا هو السبب الذي يجعل الهندسة المعمارية ذات الاسلوب الفخم ، (والتي هي الفن الوحيد من الفنون ، الذي يضم الغريب وتسري الخوف نفسه ، الممتد المباشر ، الحجر) اقول هذا الذي يجعل الهندسة المعمارية الفن الطبيعي المبكر في كل الحضارات ، وهي تتنازل خطوة بخطوة عن اسبقيتها للفنون الخاصة ، بما لهذه الفنون من اشكال دينوية تتمثل في التمثال والصورة والتأليف الموسيقي . وربما كان « ميخائيلنجلو » من بين جميع فناني الغرب ، هو الذي عانى اكثر من غيره آلام كابوس رعب شديد وخاز من العالم ، وهو وحده ايضا من بين جميع ارباب الفن في عهد النهضة الذي لم يحرر نفسه ابدأ . وحتى عندما كان يرسم ، فانه كان يرسم كأن السطوح التي يرسم عليها هي حجر ، صير ، جود ، بغيضة . لقد كان جميع انجازاته صراعاً مريراً ضد قوى الكون التي كانت تواجهه وتتحدها في الشكل المادي ، بينما ان الحنين الذي نراه في لون ليوناردو ،

يتبدى كأنه كان التجسيد المادي الفرح السعيد لما هو روحي . ولكن من كل معضلة هندسية معمارية ينطلق منطق سبيى حقوق لا يرحم (كي لا نقول منطقاً رياضياً) للتعبير عن نفسه . ويتجلى هذا المنطق في الترتيب الكلاسيكي للأعمدة ، اي في العلاقة اليوقليدية بين الشعاع والضمانات ، وفي نظام الثقل الفوطي المرتب ترتيباً « تحليلياً » ، اي في العلاقة الديناميكية بين القوة (لاحظ لم يقل طاقة - المترجم -) والكتلة .

ان تقاليد بناء الاكواخ ، (ونستطيع ان نقفني اثر هذه التقاليد ، في هذه او تلك ، وهي الضروري حتى للهندسة المعمارية المصرية ، والتي تتطور فعلاً في كل حقبة مبكرة وتحتفي بانتظام في كل حقبة متأخرة) اقول ان هذه التقاليد هي كامل مجموع منطق المتمد . لكن رمزية الاتجاه والمصير هي فوق كل « تقنية » (Technique) للفنون العظمى ، ومن الصعب ادراكها بالاعتماد على الأسلوب الجمالي . فهي تكن (ولنضرب بعض الامثال) في التعارض الذي نجس به دائماً (هذا التعارض الذي يشرحه ابدأ لسنج او هيل) بين المأساة (المسرحية) الكلاسيكية والمأساة الغربية . وفي تتابع مناظر التضريس (Relief) المصري القديم ، وبصورة عامة في الترتيب المتسلسل للتأثيل والأهرامات والمسلات وقاعات الهياكل المصرية وفي اختيار المواد صعبة المعالجة (اختيار اقصى الصخور البصوانية كي تؤكد المستقبل والخشب الاطرى عوداً لتتكبر له) ، وفي حدوث الفنون الافرايدية لا في صرفها او نحوها ، مثلاً انتصار الزخرفة العربية على الصورة المسيحية المبكرة ، وتراجع التصوير الزيتي امام الموسيقى المنزلية (Chamber musi) في العصر « الباروكي » وفي تعدد اشكال الغرض لفن نحت التأثيل في الحضارات المصرية والصينية والكلاسيكية . كل هذه الاشياء ليست بأمور « امكان » بل انما هي أمور الزام ، ولذلك فهي ليست برياضيات وفكر تجريدي : بل انما هي الفنون العظمى بقرباتها الى الاديان المعاصرة ، والتي

تقدم المفتاح لحل معضلة الزمان ، هذه المعضلة التي من الصعب حلها في ميدان
التاريخ وحده .

- ٤ -

ينشأ عن المعنى الذي خصصنا به الحضارة كظاهرة اولية ، وعن المفهوم
الذي حددناه للمصير بوصفه وجوداً عضوياً منطقياً ، ان كل حضارة يجب ان
تمتلك بالضرورة فكرتها المصيرية الخاصة بها . والحق ان هذا الاستنتاج مفهوم
ضماً داخل ذاك الشعور القائل بان الحضارة هي ليست الا التحقق والشكل
لنفس واحدة مفردة فريدة في نوعها .

ان ما يمكن ان يحس به من قبل نوع من الناس ، كما يحس تماماً به من قبل
نوع آخر من البشر ، (وذلك بما ان حياة كل نوع من البشر هي تعبير عن
الفكرة الخاصة به) وان ما هو دون الاحساس دقة في النقل والنسخ وهو ما
نسميه « بالترايط » و « بالمصادفة » و « بالعناية الالهية » و « بالتدبر » ،
وما يسميه الانسان الكلاسيكي بـ :

Nemesis, Ananka, Tyche, or, Fatum

وما يسميه العرب « بالقسمة » ، وما يدعوه كل فرد وفق طريقته الخاصة ،
اقول ان هذا كله هو ترجمة امينة لكل فطرة نفس ، فطرة هي فريدة في
نوعها وواضحة وضوحاً كلياً لجميع الناس الذين يشتركون فيها ولا يمكن لهذه
الفطرة ان تتوالد او تتكاثر او يعاد وضعها من جديد .

انني سأغامر وسأنتع شكل الفكرة المصيرية الكلاسيكية « باليوقليدية »
وهكذا فهي شخص اديبوس « Edipus » الحسي الواقعي ، انها ، « انا »
التجريبية الاختبارية ، « (Empirical ego) » كلا انها الجسم . . .
الذي يطارده المصير ويطره . « فاديبوس » يشكو من ان « كريون » قد

اسماء استعمال « جسمه » وان « الاراكل » « Oracle » (السحر) قد تلبس جسمه وانطبق عليه ، واخيل يتحدث ثانية عن « أغا ممنون » بوصفه « الجسم الملوكي قائد الاساطيل » ^(١) ، والحق انها هي الكلمة ذاتها « الجسم » التي يستخدمها الرياضيون اكثر من مرة للتعبير عن الاحجام التي يعالجونها . لكن مصير الملك « لير » هو مصير من نوع « تحليلي » (ونحن هنا نستعمل الاصطلاح المقابل لاصطلاح عالم الرقم الآخر (يوقليدي) ويتألف مصير الملك لير من علاقات باطنية سوداء مظلمة ، فالابوة تنبعث ، والخيوط الروحية تنسج نفسها ضمن القضية نسجاً روحانياً متسامياً ثم تنار قدرياً بواسطة النغم المضاف (Counterpoint) والمائل في المأساة الثانية ، مأساة عائلة « غلوستر » و « لير » هو في النهاية مجرد اسم ، وهو المحور لشيء ما غير محدد . وهذا المفهوم للمصير هو مفهوم « الرقم » غير المتناهي في صفه ، فهو يمتد في زمان وفراغ غير متناهيين ، وهو لا يلامس مطلقاً الوجود اليوقليدي الحجمي ، لكنه يؤثر فقط في النفس . فلنتأمل الملك لير وهو واقف بين الجنون والمنبوذ الشريد في العاصفة على المرج الاخضر ، ومن ثم فلنتطلع على مجموعة « لاكون » ^(٢) (Laocoon) ، عندئذ يبين لنا ان « الملك لير » يدل على النوع الفاوسقي من الآلام ، بينما نرى الثاني يبرز النوع « الابولوني » منها . ولقد كتب ايضاً سوفوكليس اسطورة « لأوكون » في مأساة مسرحية ، لكن قد يكون باستطاعتنا ان نتأكد من ان مسرحية سوفوكليس هذه خالية تماماً من اي عذاب نفسي ، « فأنتفون » تغوص تحت الارض حسداً ، لانها قد دفنت جثة اخيها . ولنتمعن في « آجاكس » وفي « فيلوكتيتس » ومن ثم في امير

(١) لاحظ لقد استعملنا كلمة الجسم لا الجسد وذلك انطباقاً وروح المؤلف الذي تقدم كما يتوخى ان يقيم الدلالة على الارتباط الكلي بين الفكرة المصيرية الكلاسيكية وبين رياضيات يوقليد.

- المترجم -

(٢) «Laocoön» كاهن طروادي شك ولديه في الحصان الخشي ، فارسلت الالهة اثينا بشبائين هائلين من البحر. انقضا على الكاهن ولديه ومزقاه ارباً ارباً - المترجم -

هومبرج وفي تاسو غوتيه ، ألا نقتفي بعد هذا التأمل آثار الفرق بين الحجم والعلاقة حتى اعق اعماق الابداعات الفنية ؟

وهذا مما يقودنا الى علاقة اخرى ذات مغزى رمزي رفيع . فالتمثيلية الغربية هي عادة تعالج الطبع والخلق ، بينما ان التمثيلية الاغريقية هي عادة تعالج الطبع والخلق ، بينما ان التمثيلية اليونانية ، من جهة اخرى ، تمثيلية احسن ما توصف به انها تعالج الحالة ، الوضع ، وباستطاعتنا ان ندرك في النقيض (Antithesis) كل ما يحس به الرجل الكلاسيكي والرجل العربي كشكل اساسي للحياة تهدده المأساة بغاراتها والقضاء والقدر بهجماتهما . ونحن اذا استعضنا عن كلمة « اتجاه » فقلنا « اللا مقlobية » واذا ما تركنا لانفسنا ان نعوص عميقاً في معنى هذه الكلمات « متأخر جداً زمناً » حيث نتنازل بهذه الكلمات عن لحظة عابرة من الحاضر للماضي الخالد ، عندئذ نعثر على الاساس العميق لكل ازمة مفاجئة . ان الزمان هو المفجع (Tragic) ، فال مفهوم الذي تقرره بداهة احدى الحضارات للزمان هو الذي يميزها عن حضارة اخرى ، ونتيجة لما اوردت فان المأساة المسرحية ذات الاسلوب والطراز العظيمين ، نشأت وتطورت اما في حضارات كانت تؤكد الزمان اشد التأكيد الحار ، واما في حضارات كانت تنفي الزمان اشد النفي العاطفي المنفعل . فعاطفة النفس اللاتاريخية تعطينا المأساة الكلاسيكية ، مأساة اللحظة التي هي فيها ، اما عاطفة النفس الما فوق التاريخية (Ultra) فانما تعرض علينا نحن معشر الغربيين مأساة تعالج تطور كامل احدى الحيوانات . ان مأساتنا المسرحية تنبع من شعور عنيد لا يرحم هو شعور منطق الصيرورة ، بينما ان الاغريقي يحس بعنصر اللحظة اللا منطقي الاعمى السبيي ، فحياة الملك « لير » تنضج وتتجه في نضوجها نحو كارثة ، بينما ان حياة « اوديبوس » تتمتع بالحالة ، بالوضع دون ما سابق تحذير .

والآن قد يكون باستطاعة المرء ان يدرك لماذا نشأ وانهار في وقت واحد مع الدراما الغربية فن عظيم جبار ، (بلغ ذروقه) (في مبراندت) فن

طرازه طراز تاريخي بيوغرافي ، ولانه كان هذا طرازه اعرضت عنه بلاد اليونان الكلاسيكية عندما بلغت الدراما « الاتيكية » ذروة رفعتها. فلنتأمل في « الفيتو » « Veto » الموضوع على فن نحت التماثيل المتشابهة في الذبائح والتقدمات المنذورة المكرسة ، ولنلاحظ كيف انه ابتداءً من « ديمتريوس » حتى « ألوبيكي » (قراية القرن الرابع) اخذ فن رعديد فن تصوير « نموذجي » يغامر فيشق طريقه قدماً الى الامام ، وقد تم له ذلك فقط ، وفقط عندما اطرحت نبذ الحياة الاجتماعية الخفيفة ، للكوميديا الوسطى ، المسرحية العظمى وراءها .

وفي الاساس كانت جميع التماثيل الاغريقية اقنعة مقاسة ، شأنها في ذلك شأن الممثلين في مسرح « ديونيزوس » فهمتها جميعاً ان تعبر بشكل بارز صارم عن مواقف جسمانية ومراكز جسدية . وهذه التماثيل هي من الوجهة السيائية غبية جسمانية وبالضرورة عارية ، اما تماثيل الرؤوس المعبرة عن طبع وخلق ، فانما جاءت مع العصر « الهليني » . وهنا نذكر مرة اخرى بالتناقض بين عالم الرقم اليوناني بما فيه من حسابات وعد وتخمينات لنتائج ملموسة ، وبين عالم الرقم الآخر ، عالمنا ، بما له من علائق تربط بين مجموعات من الوظائف والمعادلات ، او بصورة عامة ، فان عناصر القواعد والمعادلات لهذا النظام تبحث بحثاً مورفولوجياً وتجدد طبائع هذه العلائق كما يعبر عنها في القوانين .

- ٥ -

يختلف كل شخص عن الآخر في قدرته على ان يعيش التاريخ خبرة ، وفي الطريقة التي يُعاش وفقها التاريخ ، وخاصة تاريخ الصيرورة الشخصية اختلافاً عظيماً . فكل حضارة تمتلك اسلوباً كاملاً في فرديته حيث تنظر وتفهم وفقه العالم كطبيعة ، او بكلمة اخرى (لها المعنى ذاته) ان لكل حضارة

طبيعتها الخاصة والتي لا يستطيع اي نوع آخر من الناس ان يمتلكها بالشكل ذاته تماماً ولكن كل حضارة ، بما في ذلك جميع الافراد الذين يستوعبونها ، (والذين تفصل بينهم فوارق طفيفة ثقافية) تمتلك ايضاً الى حد ابعد نوعاً معيناً وخصوصاً من التاريخ ، وبواسطة هذا النوع ، هذه الصورة تدرك وتحس وتعيش فوراً كل الصيرورة من صيرورة عامة او فردية ، باطنية او ظاهرية ، عالمية تاريخية او « بيوغرافية » ، لذلك فان نزعة الانسان الغربي الاوتوبيوغرافية (لاحظ الفرق بين الاوتوبيوغرافية ، والبيوغرافية - المترجم) وقد تجلت هذه النزعة حتى في العصور الغوطية في رمز الاعتراف الشخصي (السري) هي نزعة غريبة كل الغرابة عن الانسان الكلاسيكي ، بينما ان ادراكه التاريخي الشديد يناقض مناقضة تامة الادراك اللاواعي الحالم تقريباً لدى الانسان الهندي . وعندما يستعمل الشخص المجوسي (او المسيحي البدائي او العالم الاسلامي الناضج) كلمة « تاريخ العالم » فما هو ذلك الشيء الذي يراه ماثلاً أمام عينيه ؟

ولكن هناك من الصعوبة ما فيه الكفاية ، كي يشكل المرء فكرة صحيحة حتى عن الطبيعة الخاصة بجنس آخر من البشر ، بالرغم من ان الاشياء القابلة للمعرفة تخصيصاً هي أشياء منظمة تنظيمياً سببياً وقد وحد بينها في منهاج قابل للتعبير عنها والتبليغ بها . والحق انه لمن المستحيل علينا ان نعوص الى اعماق نظرة تاريخية عالمية لصيرورة ما ، نظرة شكلتها نفس تختلف تماماً في تركيبها عن نفسنا ، فهنا يجب ان تبقى دوماً فضلة جموح شديدة المراس ، فضلة أضخم او أصغر بالنسبة الى غريزتنا التاريخية ، والى حصافتنا السيائية ومعرفتنا بالبشر . وان كل حل لهذه المعضلة بالذات ، هو كغيره من الحلول يكن في الطرف السابق لكل فهم عميق للعالم ، فالبيئة التاريخية للغير هي جزء من جوهره ، ولا يمكن ان نفهم مثل هذا الغير ، دون معرفتنا بمفهومه للزمان وبفكرته المصيرية ، وبطراز ودرجة مضاء حياته الباطنية . ولهذا بما ان هذه الاشياء لا يعترف بها اعترافاً مباشراً ، فعلياً ان نستخلصها من

رمزية الحضارة الغربية عنا ، ولما كان على هذا النمط ، وعلى هذا النمط فقط
ستطيع ان ندرك اللامدرك ، لذلك يكتسب اسلوب احدى الحضارات
الغربية عنا والرموز الزمنية العظمى التي تخصها أهمية غير قابلة للتحديد
او القياس .

ونستطيع ان نتخذ من الساعة مثلاً على تلك الرموز التي تدرك حتى
الآن ، فالساعة هي احد ابداعات الحضارات المتطورة تطوراً رفيعاً ، وهي
- أي الساعة - تزداد غموضاً كلما تعمق الانسان ببحث موضوعها وفحص
مغزاها . ولقد استطاع الانسان الكلاسيكي ان يتدبر أموره دون ان يكون
بحاجة الى الساعة ، وقد جاء إعراضه عنها متعمداً ومقصوداً تقريباً . وكان
الوقت يقدر في مرحلة اوغسطين وفي مراحل طويلة أخرى أعقبتها بطول
ظل المرء ، بالرغم من ان المزاويل الشمسية ، والساعات المائية التي صممها
تقدير صارم للوقت ودقيق ، وفرضها حس عميق بالماضي وبالمستقبل كانت
شائعة الاستعمال في كل من الحضارتين القديمتين المصرية والبابلية .

فلقد كان كامل وجود الانسان الكلاسيكي ، هذا الوجود اليوقليدي
المنعدم العلاقة والمحدد القصد ، سجين اللحظة التي هو فيها . فلم يكن هناك
أي شيء يتوجب عليه ان يذكره بالماضي او المستقبل ، ذلك لأنه لم يكن
هناك من وجود للاركيولوجيا (علم الآثار القديمة) الحقيقية ، كما ان انعكاسها
الروحي ، علم الفلك ، لم يكن ايضاً موجوداً ، زد على ذلك ان « الاوراكل »
والسبيل « Sibyl » ، شأنهن شأن عرافات « اتروسكيا » الرومانية ،
ومنجميهما ، فانهن لم يكن يتنبأن بمستقبل بعيد ، بل انما كن يحبن بمجرد
اشارات عن اسئلة خاصة ذات اتجاه وتسلسل فوريين . فلم يدخل تقدير
الوقت في صميم حساب الحياة اليومية (ذلك لان الدورات الاولمبية كانت
بمجرد مناسبات ادبية) والمهم في الامر ليس رداءة التقويم (Calendar) أو
جودته انما المهم ، هما هذان السؤالان :

(١) Sibyl : نبية او نبيات ، عرافة او عرافات يونانيات . - المترجم -

من الذي يستعمله ؟ وهل تسير حياة الشعب وفقه ؟ فلم يكن هناك في المدن الكلاسيكية القديمة اي شيء يوحي بالديمومة أو يرمز الى ازمنة غابرة ، او يشير الى اخرى مقبلة ، فلم تكن هناك أية صيانة ورعة للآثار ، ولم يكن هناك أي انجاز فني توخى صانعه منه ان يكون ذا فائدة لاجيال المستقبل ، زد على ذلك ان اختيار المواد التي صنعت منها تلك الانجازات ، لا نجد فيه اختياراً كان يتقصد المواد ذات الديمومة ، فلقد تجاهل الاغريقي الدوري « تقنية Technique » « المسيني » الحجرية ، فأخذ يشيد منازل من الخشب والطين ، بالرغم من ان كلا من فني البناء المسيني والمصري قد سبقاه وشيدا أبنية حجرية من الطراز الاول . فلقد كان الطراز « الدوري » طرازاً خشبياً ، وحتى في عصر « بوسانياس » كانت لا تزال هناك بعض أعمدة خشبية فيها رمق من حياة تلتصّب في الميادين الاولمبي . ان عضو التاريخ الحقيقي (organ) هو الذاكرة بما لهذه الكلمة من معنى افترضناه ونفترضه دائماً في كتابنا هذا ، فهي التي تحفظ ، كحاضر دائم ، صورة ماضي الانسان الشخصي ، وصورتي الماضي القومي وماضي العالم التاريخي ايضاً ، وهي تعي وعياً كاملاً مجرى كل من الصيرورة الشخصية وما فوق الشخصية . لكن لم يكن لهذا العضو (الذاكرة) من وجود في تركيب النفس الكلاسيكية ، ولم يكن هناك من زمان في هذه النفس . فلقد كان المؤرخ يرى فوراً وراء حاضره الخاص أساساً يفتقر الى العنصر الزمني ، ولذلك فهو مفتقر الى نظام باطني . فقد كانت الحروب الفارسية بالنسبة الى « ثوسيديدس » ، وكانت شعب الغراتشي بالنسبة الى تاسيتوس ، ملتصقين منذ زمن بهذا الاساس الغامض ، وكانت للعائلات الرومانية الكبيرة تقاليد كانت مجرد روايات خيالية ، فلنتأمل في مصرع يوليوس قيصر ، وفي بروتس بما له من ايمان ثابت لا يتزعزع باجداده المشهورين بقضائهم على الطغاة .

ونحن نستطيع تقريباً ان نعتبر اصلاح قيصر للتقويم عملاً تحريراً من ربة الحس الكلاسيكي بالحياة ، ولكن يتوجب علينا الا ننسى انه كانت تحول

ايضاً في خاطر قيصر فكرة هجران روما وانكارها وتحويل دولة - المدينة الى امبراطورية ذات نظام ملكي وراثي موسومة بميسم الديمومة وجعل مدينة الاسكندرية مركز الثقل في هذه الامبراطورية . والحق ان الاسكندرية كانت مسقط راس التقويم . لذلك كان مصرع يوليوس قيصر يبدو لنا كثورة اخيرة اجج نيرانها الشعور المناهض للديمومة ، هذا الشعور المتجسد في المدينة وفي روما المتعدنة . وحتى ذاك العصر ، (عصر يوليوس قيصر) كان الجنس البشري الكلاسيكي لا يزال يعيش كل ساعة وكل يوم بمفرديهما ، وهذا القول حق وحقيقة وذلك اذا اخذنا بعين الاعتبار الفرد الاغريقي او الروماني ، او المدينة او الامة او كامل الحضارة . فالمهرجانات الدموية وخلاعات البلاد ومعارك « السيرك » في عصري نيرون وكاليجولا ، (وناسيتوس يصير في اقتصاره على بحث هذه الامور ، وتجاهله تطور الحياة الهادىء في الولايات البعيدة عن روما) اقول ان تلك المهرجانات والخلاعات كانت التعابير الحتمية والمتعددة الالوان للشعور اليوقليدي بالعالم الذي يؤله الجسد والحاضر .

اما الهنود فهم ايضاً لم يكن لديهم تقدير للزمان (ويتجلى انعدام تقديرهم في النيرفانا) ولم تكن لديهم ساعات ، لذلك لم يكن لديهم تاريخ او حياة او ذكريات او اهتمام . اما ما يدعوه الغرب التاريخي « بالتاريخ الهندي » فانما هو تاريخ انجز نفسه دون ان يعي من قريب او بعيد ماذا كان يفعل او يصنع . فالدورة الالفية من الاعوام التي تقع بين « الفيدا » Vedas وبين بوذا تبدو وكأنها اقتصرت في اعمالها على دغدغة نائم ، فالحياة هنا كانت فعلاً حلاً . لكن حضارتنا الغربية بعيدة بعداً لا يحده الخيال عن كل ما ذكرته آنفاً ، والحق أن الانسان لم يكن أبداً (حتى في الصين « المعاصرة » في مرحلة « تشو » بما لهذه المرحلة من حس عميق متطور بالحقبات والمراحل التاريخية) على هذا القدر الرفيع من اليقظة والدراية والحس العميق بالزمان ، والوعي بالاتجاه والقضاء والقدر والحركة ، كما كان

في الغرب .

فالتاريخ الغربي كان تاريخاً مُتقصداً مُتعمداً ، أما التاريخ الهندي فهو تاريخ قد حدث . ففي التاريخ الكلاسيكي كان نادراً ما تُحسب السنين ، وفي الهندي كان من الندر أن تعتبر القرون ، أما في تاريخنا فان للساعة للدقيقة ، لا بل للثانية أهمية ووزن ، ففي حالات من توتر مفرج ينشأ عن أزمات خطيرة كأزمة شهر آب عام ١٩١٤ ، تبدو حتى الدقائق رهيبة مروعة ، بينما أن الاغريقي أو الهندي لا يستطيع ان يمتلك مثل هذا الحس في حالات مماثلة لتلك . وبإستطاعة انسان غربي عميق الحس ان يختبر مثل هذه الأزمات داخل ذاته ، على وجه لا يستطيع أبداً الاغريقي الحقيقي أن يجاريه فيه (اختبار الأزمات) . فمن الاف القباب المنتشرة في طول ريفنا وعرضه تقرر الاجراس ليلاً نهاراً ، هذه الاجراس التي تربط بين الماضي والمستقبل وتدمج الموضوع البرهي (من برهة) الكلاسيكي في علاقة عظمى . فالحقة التي تحدد ولادة حضارتنا (وهي حقة أباطرة السكسون) هي الحقة ذاتها التي تم خلالها اكتشاف الساعة ذات الدولاب « فنحن لا نستطيع ان نفكر بانسان غربي لا يملك قياساً دقيقاً صحيحاً للزمان ولا يملك تقويماً متسلسلاً (كرونولوجي) للصيرورة ينطبق على الحاجة الالزامية الى علم الآثار (أركيولوجي) (المحافظة على التنقيب وتجميع الاشياء في الصير) . ولقد بالغ العصر البروكي في تضخيم ما كان يرمز اليه العصر الغوطي من القبة الى درجة تثير السخرية والاستهجان ، وأنتج ذلك العصر ساعة الجيب التي ترافق الفرد بصورة دائمة .

وهناك رمز آخر لا يقل شأنًا عما ترمز اليه الساعة ، وهو أيضا كرمز ساعة مفهوم فهمًا ضئيلاً ، واعني بهذا الرمز ، رمز عادات الجنازة ، هذه العادات التي كرسها جميع الحضارات العظمى طقوساً وفناً . ويبدأ الطراز الهندي العظيم لهذه العادات ببناء هياكل الاضحة ، أما الكلاسيكي فيبدأ بصنع الانية المخصصة لاختزان رماد الجثث ، اما المصري فانما ينطلق من

بناء الاهرامات ، واخيراً فالقصور المسيحية الاولى تبدأ بالسرايب والتوابيت الحجرية .

وفي فجر الحضارات تكون هناك اشكال ممكنة لا يحصيها العدد حيث تختلط هذه الاشكال بعضها ببعض بفوضى وغوض ، ومثل هذه الاشكال تنشأ عن عادات الافخاذ والقبائل وتقررهما الضرورات الخارجية والملاءمات. لكن كل حضارة تطور هذا او ذاك الشكل منها وترتفع به الى أعلى درجات الرمزية . فالانسان الكلاسيكي وخضوعاً منه لحسه العميق اللاواعي بالحياة قد اختار الاحراق، وهذا العمل هو عمل ابادة وافناء يعبر فيه الطراز اليوناني من الوجود ، طراز بين لحظة واخرى ، عن نفسه أبلغ تعبير . فالانسان الكلاسيكي لم يُرد أن يكون له تاريخ او ديمومة او ماضٍ او مستقبل او حفاظ او تحلل ، لذلك أفنى كل ما لم يعد يمتلك حاضراً ، أفنى جثة من كان كبركليس او قيصر او سفوكليس او فيدياس ، أما ارواح هؤلاء ، فعبرت لتنضم الى جمهور غامض ، يقوم الاحياء من عشايرها بتقديم فروض التكريم وطقوس عبادة الاسلاف وعيد الروح (لكن سرعان ما توقفوا عن اداء هذه الفروض) . وهذه الطقوس نظراً لانعدام الشكل فيها ، تمثل تعارضاً كلياً وسلاسل الاسلاف ، وتعارض وشجرة العائلة المخلدة بكل ما فيها من دلائل واشارات تاريخية في هيو العائلة . ولا يوجد في هذا الامر باستثناء فجر الحضارة الهندية في العصر الفيدي (هذا الاستثناء المذهل) مثيل للحضارة الكلاسيكية . وعلينا أن نلاحظ ان انسان العصر الدوري الهوميروسي ، وقبل كل انسان آخر ، انسان « الالبادة » قد حشر داخل عملية الاحراق (احراق جثة الميت) كامل الشعور الحي الواضح بالرمز الوليد ، مع ان المحاربين الذين جاءت على ذكركم « الالبادة » والذين قد تشكل أفعالهم نواة الملحمة ، كانت طقوس جنازتهم بالواقع طقوساً تتشابه تقريباً والطقوس المصرية ، اذ انهم دفنوا في قبور تقوم في بقاع « مسينيا » و « تيرنيس » و « ارخونوس » وغيرها من الاماكن الاخرى . وفي العصور

الامبراطورية عندما أخذت التواييت الكلسية ، آكلة لحوم البشر ، تحل محل
أواني الرماد ، بدأت أيضاً الآنية الهوميروسية بالاحتفاظ برماد الميت ، تحل
محل القبر الاسطواني « الميسيني » ، وهذا والحق لتبدل يطرأ على الشعور
بالزمن ، وهو الذي يمكن وراء التبدل الطارىء على الطقوس .

ان المصريين الذين صانوا ماضيهم في شواهد من حجر ، وفي الهيروغليفية ،
صيانة مقصودة متعمدة ، حيث نستطيع معها نحن الآن وعقب انقضاء اربعة
آلاف سنة من الزمن عليها ان نعين جازمين مدد ولايات ملوكهم . ان
هؤلاء المصريين الذين خلدوا جثث ملوكهم خلوداً يجعلنا نبصر بأمر عيننا حتى
هذا اليوم الفراعنة العظماء مسجّين في متاحفنا ، ونرى كل ملمح من ملامح
وجوههم جلياً واضحاً ، ان هذا كله ليمثل رمزاً لانتصار نخيف مرعب بينما
لم تصلنا حتى اسماء ملوك الدوريين . اما فيما يتعلق بنا ، فأننا نعرف ، منذ
عصر دانتي حتى اليوم بتواريخ ميلاد ووفاة كل رجل عظيم ، زد على ذلك
ان معرفتنا بما ذكرت لا نراها أمراً غريباً او غير مألوف ، ومع ذلك نجد
انه حتى في عصر ارسطوطاليس ، وهو ذروة الثقافة الكلاسيكية ، لم يكن
يعرف بالتأكيد ، ما اذا كان « لسيبّس » مكتشف مذهب الجواهر الفرد
(Atomism) ، ومعاصر بركليس ، (مثلاً لم يعيش الا بما يقارب القرن قبله)
قد وُجد حقيقة وعاش ، وهذا يشابه كثيراً بالنسبة اليّنا ، ما اذا كان وجود
« جيوردانو برونو » موضع تساؤل وشك ، وما اذا كان عصر التنوير قد
امسى مجرد خرافة واسطورة .

وهذه المتاحف نفسها ، والتي نجمع فيها كل شيء من الماضي المحسوس
جسداً ، أليست هي رمزاً من ارفع نموذج وطرّاز ؟ الا تتوخى ان تصوّب
داخل مومياء كامل جثة التطور الحضاري ؟ ونحن عندما نقوم بجمع المعلومات
والاحصاءات من مليارات من الكتب المطبوعة ، ألا نجمع ايضاً في الوقت
نفسه كل انجازات جميع الحضارات الميتة في هذه القاعات المغفزة في المدن
الاوربية الغربية ؟ اقول الا نجمعها في كتلة مجموعة مُعَمَّرِي وتجرد كل قطعة

مفردة منها ، من قصدها الهام المتحقق ، هذا القصد الذي هو خاص بها ، وهو المتاع الوحيد الذي كانت النفس الكلاسيكية ستراعي حرمة ، فلا تتعرض له ؟ ألا نذيب بعملنا هذا تلك القطعة في زماننا القلق اللا متناهي ؟
ألا فلنتأمل فيما سبق للاغريق ان اسموه بـ Mouelo ، ولنتأمل في مغزاه العميق الكامن وراء (١) تغير الشعور وتبدل الجنس .

- ٦ -

انه الشعور البدائي بالاهتمام هو الذي يسيطر على سماء التاريخ الغربي ، كما يسيطر أيضاً على سماء كل من التاريخين المصري والصيني ، وهذا الشعور يخلق فضلاً عن ذلك الرمزية للعنصر الشهواني الذي يتمثل في دقق غير متناه من الحياة في شكل سلاسل عائلية من الوجود الفردي . أما وجهة النظر المحددة في الوجود اليوقليدي للانسان الكلاسيكي ، فانها ، هي في هذا الموضوع كما هي في المواضيع الأخرى تدرك فقط العمل المعين المقرر بين فينة وفينة ، عمل الانجاب ، وعمل الحمل : وهكذا فاننا نجد آلام مخاض الام هي جوهر العبادة الديمترية (نسبة الى ديمتر) ، ونرى رمز العضو التناسلي (وهو الاشارة الجنسية المكرسة نفسها تكريساً كلياً للحظة التي هي ناشطة فيها ، وهي تفقد داخلها الماضي والحاضر معاً) يصادفنا تقريباً في كل ما هو كلاسيكي الطابع والجوهر . أما في العالم الهندي فاننا نجد اشارة تطابق الاشارة الآنفة الذكر (العضو التناسلي) ، وهي اشارة « Lingam » (لنجام) كما ونجد فيه مذهب عبادة « البرواتي » ، وفي كلتا الحالتين يحس الانسان نفسه كطبيعة ، كنبته ، كعنصر مسلوب الارادة غير آبه من عناصر

(١) كان هذا في الأصل هيكلًا خصص للمحاضرات الفلسفية والعلمية وقد شيده الاغريق تكريمًا لارسطوطاليس، وقد حملت جامعة الاسكندرية الكبرى اسمه فيما بعد ، وكان ارسطوطاليس وتلك الجامعة من بعده ، يجمعان مجموعات من الكتب والنماذج الطبيعية التاريخية الحية والمأخوذة من الحياة .

- المترجم -

الصيرورة . لقد كان الدين المنزلي في روما يتخذ من العبقرية ، مثلاً من القوة الابداعية لرب العائلة ، مركزاً له . ومقابل هذا كله فان الاهتمام الغربي العميق المفكر قد قاوم اشارة حب الام ، وهي رمز ارتسم فقط في الحضارة الكلاسيكية ، فوق الأفق الى الحد الذي نستطيع ان نراه فيه ، مثلاً : في نواح بيرسيفون ، او في تمثال ديمتر الكنيدوسي المعتقد .

فصورة الام وطفلها معاً ، أي صورة المستقبل الملتصق بصدرها ، أي مذهب عبادة مريم ، وفق الشكل الفاوستي الجديد ، بدأ فقط بالازدهار في القرون الغوطية ووجد أسمى التعابير عنه لدى رفاثيل في صورته لمادونا سيستين (Sistine Madonna) . وهذا المذهب (مذهب عبادة مريم) لا يمت بصورة عامة الى المسيحية بصلة ، بل انما هو على العكس من ذلك ، فالمجوسية المسيحية هي التي ارتفعت بمريم « أم الله » ، « الام التي ولدت الله » الى رمز أحس به احساساً مغايراً لما نحس به نحن . فالام المهددة هي غريبة عن الفن المسيحي البيزنطي المبكر ، غرابتها عن الفن الاغريقي (بالرغم من وجود اسباب اخرى) وان غريتشن^(١) فاوست هي بالتأكيد المؤكد ، بما تلبسها من سحر الامومة اللاواعي ، لأقرب الى « المادونا » الغوطية من كل ما اختزنه فيفساء بيزنطة « ورافانا » من صور لمريم ومريمات (جمع مريم) .

ولاشك ان محاولة اقامة علاقة روحية تربط بين رموز الام في الحضارات الآتفة الذكر تنهار تماماً امام الحقيقة القائلة بان المادونا ذات الطفل تنطبق كلياً على ازيس المصرية وحوروس ، فكل منها أم معتنية مربية ، وان هذا الرمز قد اختفى مع ذلك لمدة الف سنة ونيف (طيلة الحضارتين الكلاسيكية والعربية) قبل ان توقظه النفس الفاوستية من جديد .

وتقودنا الطريق من اهتمام الام الى اهتمام الاب ، وهنا نصادف أسمى الرموز الزمانية التي عرفت طريقها الى الوجود ، نصادف الدولة . فالطفل

(١) بطة الجزء الاول من فاوست .

يعني في نظر أمه المستقبل ، يعني التابع ، وخاصة تتابع حياتها ، وما حب
الام ، كما كان ولا يزال ، اللحم وجودين فرديين منفصلين . وبالمثل هو
مفهوم الدولة في نظر الانسان ، فالانسان يفهم في الدولة الزمالة في السلاح ،
بغية حماية دياره ، وحماية زوجته وطفله ، وبغية تأمين الشعب بأكمله على
مستقبله وفاعليته ونفوذه . فالدولة هي الشكل الباطني للامة او الشعب .
انها الشكل العضلي للامة ، اما التاريخ ، في مفهومه الرفيع ، فانما هو الدولة
المُدْرَكَة ، لا كشيء مُحَرَّك ، بل كحركة . فالمرأة حالها حال الام ،
والرجل بوصفه محارباً وسياسياً يصنع التاريخ .

وهنا ايضاً يقدم لنا تاريخ الحضارات الارقى ثلاثة نماذج لتشكلات الدول
حيث يبدو فيها عنصر الاهتمام جلياً واضحاً . فهناك نموذج الادارة المصرية
حتى ايضاً نموذج المملكة المصرية القديمة (ابتداءً من عام ٣٠٠٠ ق.م) .
ومن ثم هناك الدولة الصينية في عهد عائلة «تشو» المالكة (١١٦٩-٢٥٦ ق.م)
حيث يعرض علينا « تشولي » صورة كتلك للتنظيم والادارة ، حيث لم يجرأ
معها أحد فيما بعد على الايمان بصحة السجلات والدفاتر ، وأخيراً هناك دولة
الغرب التي تكن وراء عينها الخاصة المحملقة في المستقبل ارادة جبارة للمستقبل
لا تلوها أية ارادة أخرى .

ولدينا من جهة أخرى نموذجان آخران اتخذنا من العالمين الكلاسيكي
والهندي ميدانين لهما ، وهذان النموذجان بمثابة صورة لخضوع ذليل متهم
تهاملاً مطلقاً ، خضوع واذعان للحظة وصدقها . وهما يختلفان عن بعضهما
اختلاف الرواقية عن البوذية (وهما النزعتان القديمتان لكل من هذين العالمين)
فهما متفقتان معاً على نفي الاحساس التاريخي بالاهتمام وعلى احتقار الغيرة
والحماس والقوى التنظيمية وحاسة الواجب ، لذلك لا نجد في البلاطات
الهندية او في الاسواق الكلاسيكية اي تفكير بالمستقبل ، أكان هذا التفكير
شخصياً ام جماعياً . فمبدأ الانسان « الابولوني » القائل ان انتهب فرص المتعة
واللذة ينطبق على الدولة الابولونية ايضاً .

ويسير الوجود الاقتصادي جنباً الى جنب والوجود السياسي . فحياة « من اليد الى الفم » تنطبق ايضاً على حياة العشق الذي يبدأ وينتهي بشبع اللحظة . فلقد كان في مصر تنظيم اقتصادي على مستوى جد رفيع ملاً كامل صورة الحضارة . تنظم تنص علينا الاف صوره قصة اجتهاده ومثابرة وترتيبه وتنسيقه .

وفي الصين حيث تنصب كل جهود ملوكها وآلهتها الاسطورية على الزراعة ، وفي اوروبا الغربية التي بدأت بالزراعة النموذجية وارتفعت الى ذرى العلم الخاص ، ذرى الاقتصاد القومي ، هذا النوع من الاقتصاد الذي هو في كل مبدأ من مبادئه ، فرضية عاملة فاعلة تتوخى ان لا تظهر ما يحدث بل ما سيحدث ، نرى من جهة اخرى العالم الكلاسيكي (وسنصمت الآن عن الهند) يتدبر امر إنسانه من يوم ليوم بالرغم مما ضربت له مصر من مثل ، فالارض كانت تجرد لا من ثرواتها فقط بل انما كانت تجرد ايضاً من طاقاتها وامكاناتها ، وكان فائض المحاصيل الطارئة يبذر ويبعزق فوراً على غوغاء المدينة . ولنتأمل بعين النقد في أي من رجال الدولة الكلاسيكيين العظماء ، مثلاً بركليس او قيصر او الاسكندر او تسيبيو ، او حتى في الثوريين منهم ككليون وتيبريوس وغراكوس ! اننا لا نجد أياً من ذكرت كان يتمتع ببعد نظر في الامور الاقتصادية ، ولم تشغل اية مدينة كلاسيكية نفسها بشق الاقنية وتحريج المنطقة المحيطة بها ، او ان تدخل اساليب جديدة على الزراعة ، او ان تستنبت مزروعات جديدة وتستولد قطعان ماشية جديدة ، ونحن اذا ما ربطنا الحركة الغراتشية ، بمفهوم غربي ، هو مفهوم الاصلاح الزراعي ، فعندئذ سنسيء فهم مغزى تلك الحركة اساءة كلية .

فلقد كان هدف قادة تلك الحركة يقتصر على جعل مناصريهم ملاكاً للارض ، ولم تداورهم مطلقاً أية فكرة ترمي الى تدريبهم على تدبر أمر ارضهم ، او الارتفاع بمستوى الزراعة الايطالية بصورة عامة ، فكان الواحد منهم يترقب قدوم المستقبل ، دون ان يحاول ان يفعل فيه . والنقيض

الاصيل لاقتصاد العالم الكلاسيكي الرواقي هو الاشتراكية ، وانا لا اعني بالاشتراكية ، اشتراكية ماركس ، بل انما اعني ممارسة فريدريك غليوم الاول ، هذه الممارسة التي سبقت نظرية ماركس بطويل زمن ، وهي التي ستحل محلها ، انها الاشتراكية التي يشابه باطنها نظام مصر القديم ، والتي تدرك وتعي عنصر الاهتمام بعلاقات اقتصادية دائمة ، وتدرب الفرد على واجبه تدريباً كاملاً وتجد العمل الشاق بوصفه تأكيداً للزمان والمستقبل .

- ٧ -

ان الانسان العادي في كل الحضارات يلاحظ جزءاً من سياء الصيرورة ('صيرورته الخاصة وصيرورة العالم الحي المحيط به) يعادل الجزء الذي يشتمل على ما في صدر سياء الصيرورة وما هو قابل للحس به فوراً . اما مجموع تجاربه الباطنية والخارجية فانما تملأ مجرى يومه بوصفها مجرد سلاسل من الوقائع . والرجل البارز هو وحده الذي يشعر بان هناك وراء وحدات سطح التاريخ المنار ، منطقاً عميقاً للصيرورة ، وهذا المنطق الذي يبرز نفسه في فكرة المصير يقوده الى اعتبار مجموعات وقائع اليوم الاقل اهمية وخطورة والسطح معاً مجرد مصادفات عرضية .

ويبدو لنا لأول وهلة ان هناك فقط تفاوتاً في الدرجة بين مضمون المصير وبين مضمون المصادفة . فالمرء يشعر تقريباً بانها كانت المصادفة تلك التي دفعت « يغوتيه » للسفر الى « سينهايم » لكنه يشعر بانه هو المصير ذاك الذي جعله يلقي عصا الترحال في فيار . فالمرء قد يعتبر الاول حادثة ، والثاني حقبة او دورة تاريخية . ولكننا نستطيع ان نرى فوراً ان التمييز بين هذين الامرين يتوقف على النوعية الباطنية للانسان المتأثر ؛ فقد تبدو كامل حياة « غوتيه » للجمهور سياقاً لمصادفات قصصية ، بينما ان قلة القلة هم الذين يدركون مذهولين الضرورة الرمزية الفطرية اللازمة حتى لأتفه الحوادث

وابسطها . وربما كان اكتشاف آرسنارخوس ، لنظام مركزية الشمس آنذاك مصادفة غير ذات معنى بالنسبة الى الحضارة الكلاسيكية ، لكن ما يقال عن معاودة اكتشاف هذا النظام من قبل كوبرنيكوس ، انما هو مصير في نظر النفس الفاروسية ؟ هل كون لوثر رجلاً دون « كلفن » في التنظيم الدقيق كان مصيراً ؟ واذا كانت الحال على ما ذكرت ، فالنسبة الى من كان هذا الأمر مصيراً ؟ هل بالنسبة الى البروتستانتية بوصفها وحدة حية ، الى الالمان ، ام الى الجنس البشري الغربي بصورة عامة ؟ وهل كان تبيريوس وغراكوس وسلا مصادفات وكان قيصر مصيراً ؟

ان اسئلة كهذه تتسامى ارفع بكثير من الفهم الذي ينشط ويعمل تصوراً وظناً وفكراً . فالمصير هو ما تقرره المصادفة ، التجارب الروحية لنفس الفرد ، (وتجارب نفس الحضارة) . فالمعرفة المكتسبة والبصيرة العلمية والتعريف ، كل هذه الامور لا حول لها ولا طول . زد على ذلك ان مجرد محاولة ادراك المصادفة والتجارب الروحية ادراكاً منطقياً تشطب على موضوعها وتلفيه . فنحن لا نستطيع اطلاقاً ان ندرك عالم الصيرورة اذا ما اطرحنا جانباً اليقين الباطني بان المصير هو امر ما جموح شديد المراس يستعصي كلياً على الفكر الناقد . ان المعرفة والمحاكمة واقامة ترابط سببي داخل المعروف ، (مثلاً بين الاشياء والملكات والمراكز التي عُرِفَت ومُنِزَت) كل هذه الأمور هي شيء واحد والشيء نفسه ، فالذي يدنو من التاريخ بروح المحاكمة العقلية لن يجد في التاريخ سوى معلومات واحصاءات وارقام ، لكن ذاك (أكان العناية الالهية ام القضاء والقدر) الذي يتحرك في احشاء حدوث حاضر ، او في اعماق حدوث ماضٍ ممثل قد عيش ، وعيش فقط باليقين الجبار غير القابل للتعريف ذاته ، هذا اليقين الذي توقظه المفاجعة المسرحية (تراجيدي) في داخل المتفرج غير الناقد . ان المصير والمصادفة يشكلان تناقضاً تحاول النفس داخله ان تكسو شيئاً ما يتألف فقط من الشعور والعيش والبدنية ، وهذا الشيء ما لا يمكن ايضاحه الا بواسطة اشد

الاديان والابداعات الفنية ذاتية (Subjective) ، اديان وابداعات اولئك الاشخاص الذين انيط بهم علم الغيب . ونحن اذا ما اردنا ان نستحضر هذا الشعور الجذري بالوجود الحي الذي يخلع على صورة التاريخ معناها ومحتواها، فاني لا اعرف اسلوباً أفضل (وذلك لان « الاسم هو مجرد ضوضاء ودخان ») من أن اقتبس ثانية أبيات « غوته » التي جعلت منها فاتحة لهذا الكتاب كي أشير الى القصد الاساسي من وضعها .

في الابددي يتدفق الشيء نفسه
مكرراً ذاته دائماً
والعقود (القناطر) الغفيرة ترتفع وتلتقي
كي تسند الهيكل الجبار
وحب العيش يفيض من كل الاشياء
من أعظم الكواكب واقفه المدر
وكل اجهاد وجهاد
هو سلام سرمدي في الله (١)

ان اللامتوقع ، هو الذي يحكم سطح التاريخ . وكل حادثة فردية هي قرار وشخصية موسومة بميسمه . فلم يكن هناك أحد يتوقع هبوب عاصفة الاسلام حينما عرف محمد طريقه الى الوجود ، كما وأنه لم يكن هناك ايضاً أي

(١) هناك بعض تصرف في ترجمة أبيات غوته الانكليزية ، إذ أن الترجمة الحرفية عن الالمانية لها هي كما يلي :

عندما يتدفق في الابددي الشيء نفسه
مكرراً ذاته أبداً

وتماسك آلاف القناطر جبارة بعضها بعض ،

تفيض الرغبة في الحياة من كل الاشياء

من اضخم النجوم ومن اصغرها

وكل إجهاد وكل جهاد

هو هدوء سرمدي في الله .

- المترجم -

انسان ترقب نابليون في سقوط روبيسيير. فبروز الرجال، وأعمالهم وحظوظهم، أمور كلها غير قابلة للحساب . فلم يعرف أحد ما اذا كان مقدراً لتطور أطل يجبروت على الدنيا ، أن يشق مجراه في خط مستقيم كما شقه نظام العائلات الموسرة الروماني ، أم أنه سينهار ويهلك كما انهار نظام عائلة «هوهنشاوفن» ، أو كما هلكت حضارة « المايا » Maya ^(١) .

وهذه الحقيقة ، رغماً عن العلم ، تنطبق ايضاً على مصير كل طائفة من طوائف الحيوان والنبات داخل تاريخ الارض وحتى ما وراء هذا التاريخ، كما وتنطبق على مصير الارض ذاتها وعلى مصائر جميع الانظمة الشمسية وكل دروب التبانة . فاوغسطس التافه صنع حقبة تاريخية كاملة .

بينما أن تيروس العظيم قد مر به التاريخ مروراً كريماً ، اذا انه لم يخلف وراءه أي أثر يذكر . وهذه هي ايضاً حال حظوظ العقائد والمذاهب والنظريات والاكتشافات . فيحدث أن يذعن في دوامة الصيرورة أحد العناصر لمصيره ويستسلم ، بينما يصبح عنصر آخر نفسه مصيراً (وكثيراً ما يتابع وسيتابع مثل هذا العنصر كينوتته مصيراً) . فالاول يخنفي مع سلسلة أمواج السطح ، بينما ان الثاني يصنع الـ « هذا » والـ « هذا » شيء ما لا نستطيع ان نفسره او نوضحه « بكيف ولذلك » ، ومع ذلك فهو ضرورة باطنية ، وهكذا تكون الجملة التي استعملها اوغسطين في احدي اللحظات العميقة ليصف بها الزمان ، صحيحة ايضاً بالنسبة الى المصير :

« اذا لم يسألني أحد فاني اعرف ، واذا كان علي ان اشرح لسائل فاني لا أعرف » .

وهكذا ايضاً فان التعبير الاخلاقي الاسمي عن المصادفة والمصير موجود في فكرة النعمة المسيحية الغربية ، (النعمة التي استحصل عليها بواسطة

(١) Maya : اسم قبيلة من قبائل هنود أميركا ، تسكن حالياً مقاطعة « يوكاتان » الراقمة في شمالي غواتيمالا وفي هندوراس البريطانية وعندما اكتشفت هذه القبيلة في مطلع القرن السادس عشر كانت لها حضارة راقية .
- المترجم -

تضحية المسيح بنفسه ، اذ انه كان حراً في ان يختار بين الموت والحياة .

ان استقطاب الخطيئة الاصلية والنعمة ، وهو استقطاب يجب الا يكون ابداً ايعاز حس من احساس الحياة العاطفية ، ولا يمكن ان يكون نتيجة لمحاكمة عقلية عالمية دقيقة مدققة ، اقول ان استقطاب الخطيئة الاصلية والنعمة يشمل على وجود كل شخصية بارزة حقاً من شخصيات هذه الحضارة ، وهو حتى بالنسبة الى البروتستانت وحتى الملحدون الذين مع انهم قد يتسترون وراء فكرة الارتقاء (وهذا في الواقع ليس بارتقاء لها) للفكرة (بل انما هو انحطاط مباشر لها) اقول ان هذا الاستقطاب هو الاساس الذي يرتكز اليه كل اعتراف وكل سيرة شخصية كتبها صاحبها ، وغياب استقطاب الفطرة والنعمة عند ذهنية الإنسان الكلاسيكي هو الذي جعل الاعتراف ، أشفياً كان ام فكراً ، امراً مستحيلاً بالنسبة اليه .

ان استقطاب ذلك هو المعنى النهائي لصور رامبراندت لنفسه ، ولموسيقى باخ وبيتهوفن . ونحن قد نسمي ذاك الشيء ما الذي يقيم العلاقات المتبادلة بين مجاري حياة ، كل الناس الغربيين بالسقوط والتدبر ، او بالارتقاء الباطني ، لكنه مع ذلك يبقى هذا الشيء ما مستعصياً على الفكر . ان الادارة الحرة هي يقين باطني ، لكن كل ما قد يريده او يفعله احد الناس ، والذي بالواقع يتلو العزم ويصدر عنه فجائياً مباغتاً وغير مرتقب ، يخدم ضرورة اعمق ، وهو بالنسبة الى العين التي تطوف فوق صورة ماض عتيق ، ينطبق بصرياً على النظام الرئيسي . وعندما يكون مصير ما قد اريد ، هو الاكتمال والانجاز ، عندئذ نستنجد مسرورين « بالنعمة » المستحيلة على الفهم ، فماذا هو الذي اراده اوسنت الثالث ولوثر وليولا وكلفن وجانسن وروسو وماركس ؟ وماذا دخل من الاشياء التي ارادها هؤلاء في سير التاريخ الغربي ومجراه ؟ هل كان « نعمة » او كان قضاء وقدر ؟ هنا ينتهي كل تشريح عقلي هراء بهراء . فنظرية كلفن وباسكال في الجبرية ، (وكلاهما اكثر استقامة من لوثر وتوما الاكويني ، حيث انها تجرأ على استخلاص الاستنتاج السبي من

جدلية اوغسطين) اقول ان نظريتهما هي العبثية الضرورية التي يقود تعقيب العقل لمثل هذه الاسرار اليها . فلقد فقدنا منطق مصير العالم في الصيرورة ، ووجدنا نفسها يحولان في ميدان المنطق السببي لكل من التصور والقانون . لقد هجرا مملكة الرؤيا البديهية المباشرة الى ميدان نظام ميكانيكي للاجسام .

ان الاصطدامات النفسية المربعة التي كان يعانها « باسكال » كانت تمثل كفاح انسان هو في وقت واحد قوي الروح ورياضي بالفطرة معا ، انسان قد عقد العزم على اخضاع آخر معضلات النفس وأخطرها لكل من البديهية ذات الايمان العميق العظيم ، ولنظام رياضي دقيق لا يقل عن تلك البديهية عمقا وعظمة وبهذه الطريقة أدخلت فكرة المصير ، وهي العناية الالهية بلغة الدين في الشكل المناهجي لمبدأ السببية ، أي في الشكل «الكنتي» (نسبة لكنت) لنشاط الفكر وحيويته (الخيال المنتج) ، لان هذا هو ما تعنيه الجبرية ، بغض النظر عن أن الجبرية هذه قد جعلت النعمة الطليقة من قيد علاقة العلة والمعلول ، النعمة الحية التي لا يستطيع المرء أن يخبرها الا بوصفها يقيناباطنيا ، تبدو كقوة طبيعية مقيدة بقانون لا ينقض ، قوة أحالت الصورة الدينية للعالم الى نظام ميكانيكي كثيب صارم متجههم .

ومع ذلك ، أليس هو مصيراً بالنسبة لانفسهم وللعالم؟ إن المطهرين الانكليز الذين كانوا يمثلين ايماناً ، قد دحروا ودمروا ، لا بسبب استسلامهم الذاتي السليبي ، بل انما نتيجة لايمانهم ويقينهم القلبيين البارزين بان ارادتهم كانت هي ارادة الله نفسه !

- ٨ -

ونحن نستطيع الآن ان ننتقل الى ايضاح أوفى « للتصادفي » (أو العرضي) دون أن نتعرض لمخاطر تجعلنا نعتبر « التصادفي » عنصراً استثنائياً أو ثغرة في التتالي السببي « للطبيعة » ، وذلك لأن الطبيعة ليست أبداً صورة العالم

التي ينشط فيها المصير ويفعل . فايثا وحيثما يجرر النظر نفسه من الصير المحسوس ، ويَصْعَدُ ذاته روحياً فيمسي رؤياً (Vision) ويخترق العالم المُعْلَف ويترك للظاهرة الاولى بدلاً من المواد والمواضيع أن تفعل فيه وتوجهه . عندئذ نستحصل على المَطْل (outlook) التاريخي العظيم الذي يتجاوز الطبيعة ويسمو فوقها ، على مَطْلٍ دانتي وفولفرام وأيضاً على مَطْلٍ غوثيه في شيخوخته ، مَطْلُه الذي يعرض نفسه بوضوح شديد وصفاء ما بعده صفاء في خاتمة الجزء الثاني من فاوست . ونحن اذا استغرقنا في تأمل عالم المصير والمصادفة هذا ، فعندئذٍ من المحتمل جداً أن يبدو لنا أن حدثاً ما من أحداث تاريخ العالم ، كان عليه أن يتخذ هذا المظهر او ذاك لأحد الكواكب المعينة من ملايين الكواكب التابعة للانظمة الشمسية ، هو أمر « تصادفي » : وأنه لأمر « تصادفي » ايضاً ، أن يكون من المتوجب وجود رجال ، هم مخلوقات مميزة تشابه الحيوان ، يسكنون على قشرة (سطح) هذا الكوكب التي تعرض مشهد المعرفة ، واكثر من ذلك ، تعرض هذا المشهد في هذا أو ذاك الشكل المعين تماماً وذلك وفقاً لما يترجمه ارسطوطاليس و«كنت» وغيرهما ، وأنه ايضاً لأمر تصادفي ، أنه كان من المتوجب نشوء هذه الدساتير بالذات لقوانين الطبيعة ، وأن يزعم كل دستور منها بأنه خالده سرمدي عالمي الشرعية ، وأن يبعث كل منها (الدساتير) صورة يدعي بأنها هي صورة الطبيعة العامة والمألوفة ، وأن تكون كل هذه الدساتير هي القطب المناهض للقطب الآخر من هذه « المعرفة » .

ان الفيزياء ، (وهذا صحيح تماماً) ، تطرح الامور « التصادفية » خارج ميدان نظرتها ، ولكنه ايضاً لأمر « تصادفي » أنه كان على الفيزياء نفسها أن توجد في المرحلة « الغرينية » (مرحلة الطمي) من مراحل تطور قشرة الارض ، كنوع خاص فذ من الانشاء الفكري .

ان عالم المصادفة هو عالم الواقع الذي سيتحقق ذات مرة ، وهو العالم الذي نعيشه بالتطلع اليه بحنين وشوق أو قلق ، وهو ايضاً ذاك العالم الذي نتأمل

فيه بسرور أو حزن . أما عالم العلل والنتائج فهو عالم المحتمل دائماً ، عالم الحقائق اللازمة التي نعرفها بواسطة التشریح والتمييز ، والتي لا نستطيع أن نبلغها الا بواسطة العلم ، وهي بالواقع تنطبق على العلم .

أما ذاك الانسان الذي لا يستطيع ان يرى العالم الاول (عالم المصادفة) ، العالم « ككوميديا إلهية »^(١) ، أو العالم كمرحلية من أجل إله ، فانه لا يستطيع ان يرى أو يسمع سوى ضوضاء مصادفات لا مغزى لها او مفهوم ، ونحن نستعمل هنا الكلمة بألفه ما لها من معنى . وهذه هي حال « كنت » وحال معظم منهجي الفكر غيره ، لكن الطراز المحترف العديم الذوق من البحث التاريخي بما فيه من جمع وترتيب معلومات مجردة ، فان مهارته ، هو ايضاً ، لا تتجاوز اعطاء « التصادفي » التفاه العادي المؤلف غلافاً وطابعاً إلا قليلاً .

فالبصيرة وحدها ، البصيرة القادرة على النفوذ الى الغيبي (الميتافيزيقي) تستطيع ان ترى في المعلومات رموزاً لما حدث ، وهكذا تتمكن من الارتفاع باحدى المصادفات فتجعل منها مصيراً . وإن ذاك الانسان الذي هو نفسه مصير (كنبليون) ليس بحاجة الى هذه البصيرة ، وذلك نظراً لما بين ذاته ، بوصفه واقعة ، وبين الوقائع الأخرى من تناغم ذي إيقاع ميتافيزيقي يعطي قراراته يقينها الشبيه بالحلم . وهذه هي البصيرة التي تنظم ميزة شكسبير وقوته . وحتى الآن لم يسبق لبحثنا او تأملنا أن لأمسا الحقيقة القائلة بان شكسبير هو المؤلف المسرحي « للتصادفي » ، ومع ذلك فان « التصادفية » هي جوهر لب المأساة المسرحية الغربية التي هي نسخة طبق الاصل عن فكرة التاريخ الغربية ، والتي تعطينا المفتاح لفهم الزمان في هذا العالم الذي أساء « كنت » تركيبه الى هذا الحد البالغ . والحق أنه لأمر « تصادفي » أن يتخذ وضع « هملت » السياسي ، ومقتل الملك وقضية الخلافة ، فقط ذاك الطبع والخلق ، طبع هملت وخلقه ضحية لها وفريسة . أو فلنأخذ

(١) يشير المؤلف الى كتاب دانتى المشهور

لنا « عطيل » مثلاً : فانه لأمر تصادفي أن يكون الانسان الذي يسدد إليه « إياجو » ضربته ، « إياجو » هذا المتشرد المؤلف المبتذل الذي باستطاعة المرء أن يلتقطه من أي زقاق او شارع ، هو ذاك الانسان الذي يمتلك شخصه فقط هذه السيء الخاصة . و « لير » (الملك لير) ! أهنالك من شيء أكثر مصادفة من اتحاد مهابته الآمرة مع تلك العواطف الخطيرة المشؤومة ، مع إرث بناته لها ؟ ولم يدرك أحد حتى هذا اليوم مغزى الحقيقة القائلة بأن شكسبير أخذ قصص مسرحياته كما عثر عليها ، وفي مجرد العثور عليها ، ملأها بقوة الضرورة الباطنية ، ولم يسمُ بها أبداً أكثر من هذا إلا في مسرحياته التي اقتبس مواضيعها من التاريخ الروماني . أما سبب عدم فهم حقيقة شكسبير هذه فانما يعود إلى أن الارادة لفهمه قد استهلكت طاقاتها في مجهودات يائسة توخت إدخال سببية خلقية عليها ، إدخال « لذلك » ، إدخال الترابط بين الاثم والكفارة . لكن كل هذا ليس بمصيب او مخطيء إذ أن هاتين الكلمتين (مصيب ، مخطيء) تنتميان إلى العالم كطبيعة وتشيران إلى أن هناك شيئاً سببياً قد صدر الحكم عليه (بل انما هو سطحي ضحل ، أي أنه يناقض بحث الشاعر العميق في ذاتية واقعة الرواية . والانسان وحده الذي يشعر بهذا قادر على الاعجاب بالسذاجة العظمى في مدخلي مسرحيتي « الملك لير » و « مكبث » . أما « هيبيل » فهو النقيض الصحيح لشكسبير ، فهو يترك لمبدأ العلة والمعلول أن يدمر أعماق القصة في مسرحيته . فخلق تصاميمه (Plots) التعسفي التجريدي والذي يحس به كل شخص حساً غريزياً ، ينبع من كون المنهاج السببي لاصطداماته الروحية متعارضاً والشعور المُحرَّك تاريخياً بالعالم ، ويناقض المنطق الخاص بهذا الشعور ، المنطق المنافي تماماً للمنطق الآخر ، منطق السببية . فالاشخاص هنا (عند هيبيل - المترجم) لا يعيشون بل انما يبرهنون بظهورهم على شيء ما ، والانسان يحس حينما يشاهدهم بانه في حضرة فهم عظيم ، وليس في حضرة حياة عميقة . وبدلاً من أن نحصل على المصادفة نحصل على مشكلة او معضلة .

وأبعد من ذلك ان هذا النوع الغربي من التصادفي هو غريب كل الغرابة

عن الشعور الكلاسيكي بالعالم ، وبذلك هو غريب عن مسرحياته أيضاً .
« فانتيفون » لا تمتلك طبعاً تصادفياً كي تؤثر بأي وجه من الوجوه ، على
حظوظها ، وما حدث « لأوديبيوس » (وهو مغاير لقسمه الملك لير) يمكن
أن يحدث أيضاً لأي انسان آخر . هذا هو « المصير » الكلاسيكي ، وهذه
هي حاله ، وهو « القسم » المألوفة لدى كل الجنس البشري ، والتي تؤثر في
« الجسم » ولا تمت بآية صلة إلى مصادفات الشخصية ، فعلى طراز التاريخ
الذي يكتب بصورة عادية ، وذلك اذا لم يضع نفسه في تنسيق المعلومات
وترتيبها ، أن يقف عند التصادف « السطحي » .. فهذا هو مصير كُتابه
الذين يبقون روحياً في حشوده . ففي أعين هؤلاء الكتاب تتزج الطبيعة
بالتاريخ في وحدة رخيصة ، وتصبح المصادفة أو الحادثة الطارئة ، أي
Sa sacrée majesté le Hazard (صاحبة الجلالة المقدسة الصدفة) بالنسبة
لإنسان الحشود أسهل الاشياء في العالم على الفهم . فهو يستبدل المنطق السري
للتاريخ ، هذا المنطق الذي لا يشير به بالمنطق السبي الذي ينتظر فقط وراء
المشهد ليخرج ويبرهن على نفسه . وإنه لمن المناسب تماماً أن يُلزم المطلع
القصصي للتاريخ بأن يكون ميداناً لجميع الصيادين العلميين السبيين وجميع
الروائيين وكتاب التصاميم ذوي الطابع المشترك . فكُم من الحروب قد بدأت
بسبب رغبة أحد رجال البلاط في ابعاد قائد من القواد عن جوار زوجته !
وكُم من معارك كسبت وخسرت نتيجة لمصادفات سخيفة ! وعلى المرء أن
يفكر فقط كيف كتب التاريخ الروماني في القرن الثامن عشر ، وكيف
يكتب التاريخ الصيني هذا اليوم ! ولنتأمل في حادثة « الباي » (١) حينما
ضرب القنصل بمروحته ؟ وفي مصادفات أخرى كهذه التي تنعش المشهد
التاريخي بمنعشات الاوبرا الهزلية ودوافعها ؟

ألا يبدو موت غوستاف ادولف والاسكندر ملائمين لمؤلف مسرحي
مربك محير ، وموت هنيبال فاصلاً بسيطاً وتطفلاً مفاجئاً على التاريخ
الكلاسيكي ؛ ومرور « نابليون » بالتاريخ كرواية تتخللها مفاجئات وانغام

(١) الحادثة المشهورة التي تدرعت بها فرنسا لاحتلال تونس . - المترجم -

حزينة (ميلودراما) ؟ ان أي انسان يفتش ويبعث عن الشكل الباطني للتاريخ في أي تنالٍ سببي لحوادثه التفصيلية المنظورة يجب دائماً ، وذلك اذا ما كان صادقاً أميناً ، أن يجد مهزلة ذات تدافع ماجن وتعارض هازل . وإنني لأستطيع أن اتصور تماماً أن مشهد السكارى الثلاثة في مسرحية « انطونيوس وكليوباترا » (وهذا المشهد مُغفل تقريباً ، لكنه أشد المشاهد قوة في هذا العمل [المسرحية] الجبار وقد نشأ ونما من احتقار أميرالمسرحية التاريخية (شكسبير - المترجم) للنظرية الذرائعية Pragmatism في التاريخ . وذلك لان هذه هي نظرة التاريخ ، النظرة التي سادت دائماً وشجعت الطامحين من صغار القوم على التدخل في أموره . ولان العيون كانت مركزة على هذه النظرة ، وعلى تركيبها العقلي استطاع جان جاك روسو وكارل ماركس أن يقنعا نفسيهما بأنه بمقدورهما أن يبدلا « مجرى العالم » بواسطة نظرية . وحتى ترجمائنا الاجتماعية أو الاقتصادية للتطورات السياسية والتي يحاول العمل التاريخي المعاصر أن يقيمها كذروة مثالية (رغماً من أن قلبها البيولوجي يدفع بنا الى الاشتباه بأنها ذات أسس سببية النوع) لا تزال باللغة الضحالة والتفاهة . لقد كان نابليون يملك في لحظاته الاشد خطورة ، شعوراً بمنطق عميق للصيرورة ، وفي لحظات كهذه كان بمقدوره ان يتكهن بمدى ما هو نفسه مصير ، ومدى ماله من مصير . ولقد قال :

« أحس بأنني مَسوق نحو نهاية لا أعرفها وحالما أبلغ هذه النهاية ، لن تكون هناك من ضرورة لوجودي ، وتكفي عندئذ ذرة واحدة لتدمرني . ولكن قبل أن يحين ذاك الوقت لن تستطيع كل قوى الجنس البشري أن تقوم بأي عمل حاسم ضدي . »

لقد تفوه نابليون بهذا القول في مطلع الحملة على روسيا ولا شك ان هذا القول ليس بقول الرجل الذرائعي . وفي هذه اللحظة من لحظات تأمله قد أظهر لنا يجلاء كيف ان منطق المصير قليل الحاجة قلة مذهلة الى فرص معينة ورجال افضل واوضاع احسن . ولنفترض أن نابليون نفسه بوصفه « رجلاً

علياً « قد خر صريعاً في معركة « مارينغو » فعندئذ فان ما كان يرمز اليه ويعنيه كان. سيتحقق في شكل آخر . فاللحن اذا ما اوكل أمره الى مؤلف موسيقي عظيم ، فستهبط على هذا اللحن ثروة من التنوعات (Variations) ، كما ومن الممكن تحويل شكله الى الحد الذي يستأثر باهتمام السامع العادي البسيط دون أن نبذله (وهذا أمر مخالف تماماً لتحويل الشكل) تبديلاً أساسياً .

لقد حققت مرحلة الوحدة القومية الالمانية نفسها في شخص بسمارك ، في «حروب الحرية»^(١) وفي حوادث ضخمة وأخرى لا أسماء لها تقريباً ، ولكن أي موضوع منها ، ولنستعمل اللغة الموسيقية ، كان بالامكان أن ينجز وفق أساليب أخرى .

فلقد كان من الممكن ان يطرد بسمارك من وظيفته في وقت مبكر ، وكان من الممكن أيضاً ان تخسر بروسيا معركة « ليبزغ » وكان من الممكن أخيراً ان يستعاض عن مجموعة حروب اعوام ١٨٦٤-١٨٦٦-١٨٧٠ بوقائع دبلوماسية او بين الاسر المالكة أو ثورية أو اقتصادية ومع ذلك فعلينا ألا ننسى ان التاريخ الغربي يتطلب نتيجة لضغط فيضه السيائي (وهذا يختلف عن اسلوبه السيائي ، وذلك لان حتى التاريخ الهندي له هذا الاسلوب) مثلاً لهجة «كونتروبونتي» قوية (حروب او شخصيات عظيمة) في لحظاته الحاسمة .

ويقول بسمارك نفسه في مذكراته بانه كان بالامكان ان تحقق الوحدة القومية في ربيع عام ١٨٤٨ على نطاق أوسع من النطاق الذي تحققت وفقه عام ١٨٧٠ ولكن سياسة (والاصح الذوق الشخصي) ملك بروسيا حالت دون هذا الأمر .

وهنا نقول مرة ثانية واعتماداً على ما أورده بسمارك بان انجاز هذا الموضوع كان سيمسي لا شك انجازاً جدياً مألوفاً وذلك لان خاتمته (Coda)

(١) الحروب التي خاضتها المانيا مستهدفة من ورائها تحقيق وحدتها القومية . - المترجم -

أجاءت حرباً أم مفاوضات هي ضرورة إلزامية . زد على ذلك ، أن الوقائع اتخذت هذه الاشكال أم تلك ، فانها لا تستطيع أبداً أن تبدل الموضوع (وهو معنى المرحلة) . لقد كان من المحتمل أن يموت « غوته » في شرح الشباب لكن « فكرته » لا تموت معه . وكان من المحتمل ألا ترى المسرحيتان « فاوست » و « تاسو » النور ، لكنها كانتا ستتقمصان مفهوماً عميقاً في غموضه ، حتى ولو كان يعوزهما شرح الشاعر وإيضاحه .

لذلك اذا ما كان بالأمر التصادفي ان ينجز تاريخ الجنس البشري الارقى في شكل حضارات عظمى ، واذا ما كانت إحدى هذه الحضارات هي الحضارة التي استيقظت في اوربا الغربية قرابة عام ألف ، لذلك فان هذه الحضارة هي مرتبطة منذ لحظة يقظتها بميثاقها . ان في كل حقبة تاريخية فضلاً غير محدود من الامكانيات المفاجئة وغير المرتقبة للتحقق الذاتي في وقائع مفصلة ، لكنها الحقة ذاتها هي ضرورة لان وحدة الحياة تكمن فيها . وكون شكلها الباطني هو تماماً ما هو عليه ، انما يُحدد مقصدها الخاص المعين ، فالتصادفيات الجديدة تستطيع ان تؤثر في اسلوب تطورها ، فتجعله عظيماً او نافهاً ، يانعاً او مخزناً . لكنها لا تستطيع ان تبدل تطورها بالذات . فالحقيقة التي لا تدحض او تنقض ليست مجرد قضية خاصة بل انما هي نوع خاص . وهكذا فان لدينا في تاريخ الكون نوعاً من « نظام شمسي » لشمس تدور حولها كواكب ، ولدينا في تاريخ كوكبنا هذا النوع من « الحياة » بشبابه وشيخوخته ، بديمومته وتناسله وتكاثره . ولدينا في تاريخ الحياة هذا النوع من الانسانية ^(١) . ولدينا في مسرح العالم التاريخي هذا النوع من الحضارات العظمى الفردية . وهذه الحضارات ترتبط وثيق ارتباطاً بكواكبها الخاصة ، وهي بذلك مشدودة الى التربة التي انبثقت منها طيلة ديمومة حياتها . لذلك فان طبيعة فهم الاشخاص الحضاريين وطبيعة خبرتهم بالمصير هما أخيراً

(١) لاحظ ان شبنغلر هنا يفكر ايضاً بوجود حيوان وأجناس بشرية أخرى في انظمة شمسية أخرى . - المترجم -

طبيعتان نوعيتان ، ومنها اختلفت الوان الصورة بالنسبة لهذا او ذاك ، وما أقوله هنا ليس « بصحيح » ، بل انما هو ضرورة باطنية بالنسبة الى هذه الحضارة وبالنسبة الى طورها الزماني هذا . وإذا ما أقنعتك فليس سبب اقناعها لك يعود الى ان هناك « حقيقة » واحدة فقط ، بل انما يعود الى انني انتمي واياك الى الحقبة ذاتها .

ولهذا السبب لم تستطع النفس اليوقليدية للحضارة الكلاسيكية ان تحتبر سوى وجودها الخاص مشدوداً كما وصفت الى مطالع الحاضر في شكل مصادفات من الطراز الكلاسيكي ، فاذا ما اعتبرت النفس الغربية المصادفة نظاماً اصغر من المصير ، فان النفس الكلاسيكية ترى عكس رأينا تماماً ، فالمصير هو في نظرها مصادفة تصبح ضخمة فسيحة ، وهذا هو المعنى كل المعنى للمفردات *Fatum Ananke, Heimarmene* . ولما كانت النفس الكلاسيكية لم تعيش عيشاً أصيلاً التاريخ، لذلك فانها لا تملك شعوراً أصيلاً بمنطق المصير . فنحن يجب ألا نفضل بنا الكلمات، فان أشهر آلهة الاغريق كانت الإلهة « Tyche » « تيتشي » والتي لم يستطع الاغريق ان يميزوا بينها وبين « أنانكا » تميزاً عملياً . لكننا نحن نحس بالمصادفة وبالمصير بكل ما تستثير فينا المقابلة من قوة إحساس ، ونشعر بان كل ما هو أساسي في وجودنا يرتكز على موضوع هذه المقابلة (بين المصادفة والمصير) . فتاريخنا هو تاريخ الارتباطات والروابط العظمى ، بينما ان التاريخ الكلاسيكي (بكامله وواقعه ، وليس فقط صورته المجردة التي نستطيع ان نحصل عليها من المؤرخ « هيرودوت مثلاً ») هو تاريخ القصص والروايات وسلاسل من التفاصيل التشكيلية . فطراز الحياة الكلاسيكية بصورة عامة ، وطراز كل حياة فردية داخله ، هما طرازان روائيان قصصيان ، وانني لاستعمل هذا الوصف بكل جد . فالجانب المدرك حساً من الحوادث يتكاثف في مصادفات شيطانية شاذة مناهضة للتاريخ ، وهو تنصل ودحض لكامل منطق الحدوث . فقصاص المسرحيات الكلاسيكية المأسوية الكبرى ، الواحدة منها وكلها تستنزف ذواتها في مصادفات تسخر من أي

معنى في هذا العالم ، وهي الدلالة الصحيحة على ما تفيد به هذه الكلمة (يخوض ...) ، بعكس منطق المصادفة الشكسيري .

ولنتأمل في « أديبوس » مرة أخرى . ان جميع ما حدث له كان كله عرضياً طارئاً لم يستلزم حدوثه أي شيء ذاتي داخله ، وكان بالامكان ايضاً ان يحدث لاي انسان آخر غيره . وهذا هو الشكل كل الشكل للاسطورة الكلاسيكية . ولنقارن النزعة الكلاسيكية بالضرورة (الملازمة لكامل وجود الانسان والمحكومة من وجوده ، وعلاقة هذا الوجود بالزمان) المستقرة في « عطيل » ودنكي شوت ، وفيرتر . وهذه المقارنة تقودنا كما قلت سابقاً الى ادراك الفرق بين مسرحية الوضع والحال ، وبين مسرحية الطبع والخلق .

وهذا التعارض يكرر ذاته في التاريخ الأصيل ؛ فكل حقبة غربية تعرض خلقاً وطبعاً وكل حقبة كلاسيكية تعرض فقط وضعاً وحالاً .

فبينما كانت حياة غوته حياة ملاًها القضاء والقدر منطقاً ، كانت حياة يوليوس قيصر حياة ذات منطق تصادفي اسطوري ، وكان على شكسبير أن يحققها بالمنطق . فنابليون ذو طبع فاجع ، أما السيد فإنه قد تردى في وضع مفعج . فالتنجيم الذي عرفته النفس الغربية ابتداءً من المرحلة القوطية حتى الباروكية ، (وقد سيطر التنجيم عليها مع انكارها لهذه الواقعة) كان محاولة رمت من ورائها الى تمكين الانسان من السيطرة على كامل مجرى حياته مستقبلاً . فاستطلاع النجوم الفاوستي ، وأحسن مثل على هذا النوع من التنجيم هو اسلوب كبلر في استطلاع مستقبل « فلانشتاين » يستلزم اتجاهاً ثابتاً مليئاً بالمقاصد في الوجود الذي لا يزال من المتوجب تحقيقه . لكن « الاوراكل » الكلاسيكي كان دائماً يستشار في قضايا فردية ، وهو لذلك الرمز الاصيل الى المصادفة واللحظة اللتين لا معنى لهما أو مفهوم . « والاوراكل » يتلقى دائماً الرأي المحدد واللامتناهي ، كعنصرين في مجرى العالم ، وكان ما ينطق به « الاوراكل » ينطبق تماماً على ذلك الشيء الذي كان يكتب ويختبر كتاريخ

في أثينا . فهل كان هناك اغريقي واحد يملك تصوراً لتطور تاريخي نحو هذا او ذاك الهدف ؟ ونحن أكان باستطاعتنا أن نتأمل في التاريخ او نصنعه لو لم نكن نمتلك مثل هذا التصور ؟

ونحن اذا ما قارنا بين مصيري أثينا وفرنسا في عهودها المنطبقة بعضاً على بعض ، عقب تيموستكليس ولويس الرابع عشر ، لا نستطيع الا ان نشعر بان اسلوب الشعور التاريخي واسلوب تحقيقه ، هما دائماً اسلوب واحد ، وبارت المنطق في فرنسا كان آنذاك عرضة للطعن بينما أنه كان في أثينا لا منطقاً . ونحن نستطيع الآن أن نفهم المغزى النهائي لهذه الواقعة البارزة ، فالتاريخ هو تحقق لنفس ما ، والاسلوب الذي يحكم التاريخ الذي يصنعه المرء هو ذات الاسلوب الذي يحكمه حيناً يتأمل المرء فيه .

زد على ذلك ان الرياضي الكلاسيكي ينبذ رمز الفراغ اللانهائي ويطرحه جانباً ولذلك فان التاريخ الكلاسيكي يحذو حذوه . وليس دون ما سبب ، ان مسرح الوجود الكلاسيكي اصغر المسارح واضيقها ، فالمدينة الفردية التي يعوزها الافق والمرثيات وذلك رغماً عن مرحلة غزوات الاسكندر ، هي تماماً كالمسرح « الاتيكي » تبتز الافق والمرثيات يجدارها الخلفي التافه ، خلافاً للفاعلية البعيدة المدى لدبلوماسية مجلس الوزراء الغربي والعاصمة الغربية . وتتماها كما ان الاغريق والرومان لم يعرفوا (بمقتهم وبغضائهم للعلوم الفلكية الكلدانية) ولن يعترفوا باي كون ^(١) كونا واقعياً ، ما عدا ذلك الكون الذي يقع في مطلع الاكوان ، وكما ان آلهتهم هي في اعماق ايمانهم آلهة نجوم وكواكب ، كذلك فان مارسموه وصوروه كان المطلع فقط . ونحن نجد ابدأ في « كورينث » او أثينا او « سينكون » أي صورة لمنظر ريفي بافقه الجبلي وبغيومه المنتشرة وبقراته النائية البعيدة ، فكل نوع من الرسم على الاواني والمزهريات

(١) هناك كون وهناك أكوان يجمعها الكون الكبير
(Cosmos)
- المترجم -

له الاجزاء ذاتها ، الاجزاء المطابقة للاحجام اليوقليدية المفككة ، ولها اكتفاؤها الذاتي الفني . وقد نُقش كل « كرنيش » او مجموعة من الافاريز نقشاً متسلسلاً لا نقشاً كونتروينتياً (متعدد الاشكال والمناظر - المترجم) . ولكن كانت خبرة الحياة آنذاك خبرة تقتصر بصورة دقيقة حازمة على مطلع الحياة فقط ، ولم يكن المصير « مجرى الحياة » بل انما كان شيئاً ما يعثر به الانسان فجأة . وعلى هذه الشاكلة أنتجت أثينا بفريسكو (التصوير على الحائط) بوليغنوتوس وبهندسة افلاطون مسرحية فاجعة (تراجيدي) قدرية ، حيث القدر هو فيها تماماً ذاك القدر الذي نعيبه في مسرحية «عروس مسينا» « لشلر » . فالقسمة العمياء التي لا معنى لها اطلاقاً والتي تجسدت مثلاً في عائلة « أترئيس » ساعدت النفس الكلاسيكية اللاتاريخية على كشف كامل مغزى عالمها الخاص .

- ٩ -

باستطاعتنا الآن ان نحدد ما نعيه ببعض الامثلة التي وان كانت خطيرة غير أنه يتوجب عليها الا تفتح في هذه المرحلة من كتابنا باب سوء الفهم على مصراعيه . فلنتصور مثلاً ان فرنسا بدلاً من اسبانيا هي التي قامت بمد يد العون الى خريستوفر كولومبوس ، وهذا امر كان بالواقع جـد محتمل في فترة من الفترات التي سبقت انطلاق كولومبوس لاكتشاف العالم الجديد .

فلو ان فرنسيس الاول كان سيد اميركا ، لكان دون شك هو الذي استحصل لاشارل الخامس الاسباني على التاج الامبراطوري . لذلك فان المرحلة « الباروكية » ابتداءً من نهب روما حتى صلح واستفاليا ، والتي كانت في الواقع مرحلة اسبانية في الدين والفكر والفن والسياسة والطبائع ، كانت ستحدد باريس لا مدريد شكلها ، وكان تاريخ هذه المرحلة سيتضمن

بدلاً من الاسماء الاسبانية ، اسماء فيليب والبا وسيرفانتس وكالدرون فيلاسكيز
اسماء شخصيات فرنسية عظيمة الذين ، اذا ما سمح لنا بالتعبير عن فكرة جد
صعبة ، بقوا في رحم الغيب ولم يولدوا .

وكان طراز الكنيسة الذي حدد في تلك الحقبة تحديداً نهائياً على يد
« ليولا » وعلى ايدي المؤتمرين في « ترانت » الذين سيطر عليهم « ليولا »
سيطرة روحية واسعة ، وطراز السياسة الذي طبعته فنون الربانة الاسبان
الحربية ودبلوماسية الكرادلة الاسبان وروح « اسكوريال » المهذبة بطابعها ،
والذي بقي معمولاً به حتى مؤتمر « فيينا » وبقيت مبادئ هذا الطراز حتى
ما بعد بسمارك ، وكانت الهندسة المعمارية الباروكية ، وعصر التصوير الزيتي
العظيم ومجتمعات المدن الكبرى الطقوسية والمهذبة ، اقول كانت لا شك ستقوم
بعرض كل هذه الأمور وتمثيلها رؤوس أخرى عميقة الفكر من اشراف
واكليزيكيين وحروب أخرى غير حروب فيليب الثاني وبلاط آخر غير
بلاطه ، ومهندس معماري آخر غير « فيغنولا » لكن التصادف اختار شعار
الاسباني شعاراً (للمرحلة المتأخرة من تاريخ الغرب ، الا أن المنطق الباطني
لذلك العصر ، هذا المنطق الذي قدر له أن يجد اكتماله في الثورة الفرنسية
العظمى (او في حدث آخر له محتواها) بقي صحيحاً سليماً . ولقد كان
بالامكان ان تتمثل الثورة الفرنسية في شكل حادثة أخرى مختلفة ، حادثة
تقع في بلاد غير فرنسا ، في بريطانيا او ألمانيا مثلاً . لكن فكرتها (فكرة
الثورة والتي سنأتي على ذكرها فيما بعد) كانت تمثل مرحلة الانتقال من الحضارة
الى المدنية ، وتمثل انتصار المدينة العالمية الكبرى اللامتعضية على الريف
المتعضى الذي كتب عليه أن يمسي روحياً منذ ذاك التاريخ « الاقاليم » وكل
هذه الأمور كانت ضرورية وكانت لحظة حدوثها ضرورية ايضاً . ولكي
أصف لحظة كهذه سأعمد إلى استعمال كلمة (طالما شوه معناها وأسيء
استعمالها ككلمة مرادفة لكلمة مرحلة) حقبة .

ونحن عندما نقول أن حادثة ما تصنع حقبة فاننا نعني بأن هذه الحادثة

تشير إلى منعطف ضروري وخطير في مجرى الحضارة . أما الحادثة التصادفية المجردة وهي تبلور شكل ما على السطح التاريخي ، فإنه من الجائز لمصادفات أخرى مناسبة أن تمثلها ، لكن الحقبة التاريخية ضرورية ومعينة مسبقاً . ولذلك فإن من الجلي الواضح أن مسألة ما إذا كانت حادثة ما تقع في مجرى الحضارة ، يجب أن تعتبر وتصنف كحقبة ، أم يجب أن تعتبر وتصنف كحدث (حادثة هامة Ebisode) فإن هذا الأمر تقررهِ الأفكار المصيرية والتصادفات التي يحمل بها الحدث ، ولذلك فهو أيضاً يتعلق بفكرتها في الفاجع (Tragic) بوصفه حقيقياً (نسبة الى حقبة) [كما هي الحال في الغرب] أو بوصفه حديثاً (نسبة الى حدث) [كما هي الحال في العالم الكلاسيكي] .

ونحن نستطيع أبعد من ذلك أن نميز بين المجهول ذاتاً (impersonal) والمغفل والمعلوم ذاتاً (personal) من الحقبات التاريخية وذلك اعتماداً على ما لهذه الحقبات من طراز سيمائي في صورة التاريخ . ونحن ندرج مع المصادفات التي هي من الدرجة الاولى ، العظام من الناس الذين وهبوا قوة اشتقاقية ، ضخمة كذلك ، حيث تجسد مصير الالاف ، مصير شعوب ومصير أجيال في المصائر الخاصة بمثل هؤلاء العظام من البشر . لكننا نستطيع في الوقت ذاته أن نميز بين المغامر والرجل الناجح من جهة وهذان يفتقران الى العظمة الباطنية (كدانتون وروبسيير) وبين بطل التاريخ من جهة أخرى وذلك بواسطة الحقيقة القائلة بان مصير بطل التاريخ يعرض مميزات المصير العام وخصائصه . فقد تدوي بعض أسماء بين اليعاقبة ، لكن اليعاقبة مجتمعين لا أفراد معينين منهم ، كانوا الطراز الذي سيطر على الزمان ، لذلك كان الجزء الاول من حقبة الثورة غفلاً تماماً ، بينما كان الجزء الثاني منها « نابليون » أي ذاتياً في أرفع درجة من سلم الذاتية . ولقد تمكنت القوة الجبارة لهذه الظاهرة أن تنجز خلال سنين قليلة ، ما استلزم الحقبة الكلاسيكية المطابقة لها ، هذه الحقبة المائعة المعدومة الثقة بنفسها ، مجهودات عشرات الاعوام

(٣٨٦ - ٣٢٢) من أعمال النصف كي تحقق ما حققته الحقبة المماثلة لها ، حقبة الثورة الفرنسية . إن في جوهر كل الحضارات حقيقة تقول بأن في مستهل كل مرحلة تتوفر الامكانيات ذاتها وأن الضرورة تنجز تحقق ذاتها إما في أشكال أشخاص (الاسكندر ، ديوكليتيان ، محمد ، لوثر ، نابليون) وإما في أحداث مغفلة من التوقيع تقريباً (الحرب البلوبونية ، وحرب الثلاثين عاماً ، وحرب الخلافة الاسبانية) أو غير ذلك ، في تطور ضعيف مبهم غير واضح (فترات الديادوتشي والهكسوس وخلو سدة العرش في المانيا) .

أما إذا سأل سائل : أي من هذه الأشكال هو أقرب الى التحقق من غيره في فترة زمنية معينة ؟

فانني أجيب : إنه الشكل الذي تأثر مسبقاً بالاسلوب التاريخي للحضارة المعنية ولذلك تأثر أيضاً بالاسلوب « الفاجع » (Tragic) .

إن الاسلوب الفاجع في حياة نابليون ، (هذا الاسلوب الذي لا يزال ينتظر شاعراً عظيماً ليكتشفه ويدركه ويصوغ له قالباً) يتمثل في أنه وهو (نابليون) الذي ارتفع إلى الوجود المؤثر الفاعل نتيجة لجهاده ضد السياسة البريطانية والروح البريطانية التي مثلتها تلك السياسة اوضح تمثيل ، هذه الروح التي اكتملت وأمست روح القارة الأوروبية نتيجة لصراع نابليون ضدها بالذات ، وأصبح لها من القوة المقنعة بقناع سُمي « بالشعوب المحررة » ما يكفي للتغلب عليه وإرساله إلى جزيرة القديسة هيلانة ليموت فيها ، أقول لم يكن نابليون هو الذي بعث الحياة في مبدأ التوسع ، فهذا المبدأ ولد وترعرع وشب في بيئة كرومويل البيورثانية (المطهرة) ودفع بالأمبراطورية الاستعمارية الى مجالات الوجود . ونتيجة لما بثه ذهننا جان جاك روسو وميرابو خريجي المدرسة الفلسفية الانكليزية في جيوش الثورة ، هذه الجيوش التي اتخذت من العقائد الفلسفية الانكليزية منابع لقوى انطلاقتها ، فان هذه الجيوش اتخذت من مبدأ التوسع عقب معركة « فالمي » عقيدة ونازعاً

لم يستطلع حقيقتها آنذاك إلا غوته . فلم يكن نابليون هو الذي شكل الفكرة ، (فكرة مبدأ التوسع - المترجم) بل إنما كانت تلك الفكرة هي التي شكلت نابليون وخلقته ، لذلك عندما تبوأ سدة العرش الامبراطوري كان ملزماً بان يتابعها وأن يندفع بها ضد القوة الوحيدة ، أي انكلترا ، التي كانت أهدافها هي أهداف نابليون ذاتها . لقد بنى امبراطوريته بالدماء الفرنسية لكنه جاء بناؤه لها وفق الطراز الانكليزي .

لقد تم في لندن ثانية ، بناء نظرية « المدنية الاوروبية » ، (الهيلينية الغربية) على أيدي جون لوك و « وشفتسبري » و « صموئيل كلارك » ، وفوق هؤلاء جميعاً ، « بنتام » وقد قام « بايل » و « فولتير » و « روسو » بحمل هذه النظرية الى باريس . وهكذا باسم هذه « ال » بريطانيا البرلمانية وباسم أخلاقية تجارتها ، وباسم صحافتها خاضت الجيوش النابليونية غمرات معارك « فالمي » و « مارينغو » و « يينا » و « سمولنسك » و « وليبزغ » وكانت الروح البريطانية في كل هذه المعارك هي التي أنزلت الهزيمة بحضارة الغرب الفرنسية . فالقنصل الأول بونابرت ، لم يكن أبداً يقصد ضم اوروبا الغربية إلى فرنسا ، لقد كان هدفه الاساسي (ولنذكر فكرة الاسكندر المتجلية في مطلع كل مدنية !) أن يحل امبراطورية استعمارية فرنسية محل الامبراطورية الاستعمارية البريطانية ، وبذلك كانت ستكون الارجحية في سيادة ميادين الحضارة الغربية لفرنسا ، وكانت هذه السيادة ستقوم على أسس لا يمكن اقتحامها عملياً ، وكانت ستكون لفرنسا امبراطورية شارل الخامس التي لا تغرب الشمس عنها ، لكنها امبراطورية كانت ستدار بعد كل هذا ، من باريس رغماً عن كولبوس وفيليب ، وكانت ستنظم كوحدة عسكرية اقتصادية لا وحدة اكليريكية فروسية الى هذا الحد كان سيلبغ مصير نابليون به . لكن صلح باريس عام ١٧٦٣ كان قد بت في هذه القضية منذ زمن ضد فرنسا ، لذلك انحلت عرى زمان مشاريع نابليون العظيمة وتفتتت الى مصادفات تافهة . ففي عكا قامت السفن الحربية البريطانية بانزال

بضعة مدافع في وقت الحاجة المسيسة إليها . ومن ثم أطلقت لحظة برأسها ثانية ، وأطلقت قبيل توقيع صلح « أميان » ، وذلك عندما كان كامل حوض نهر الميسيسي لا يزال رصيماً من أرصده ، وكان لا يزال وثيق الاتصال بقبائل « الماراتا » الهندية التي كانت تقاوم تقدم الجحافل البريطانية ، ولكن مرة أخرى وقت حادثة^(١) بحرية طفيفة جعلته يتخلى عن كامل المشروع الذي أعده بعناية وحذر . وأخيراً عندما أصبح البحر الادرياتيكي ، نتيجة لاحتلاله لدالماتسيا وكورفو وكامل إيطاليا ، بحيرة فرنسية ، وكانت في الوقت ذاته مشروع ارسال حملة عسكرية أخرى الى الشرق لا يزال يداعب تخيلته ، إذ كان حينذاك يفاوض شاه ايران لاشراكه معه في حملة يوجهها الى الهند ، عندئذ تدخلت نزوات القيصر الروسي اسكندر لتفسد عليه كل خطته الآتفة الذكر . والحق ان اسكندر هذا كان ، فيما مضى على ذلك من وقت ، مستعداً لمعاوضة نابليون في مشروعه ، ولا شك في أنه لو عاضده وسانده لكان مشروع نابليون لغزو الهند قد تكلل بالنجاح . ولم يخط نابليون الخطوة التي جعلته إنساناً لا لزوم للحياة به او ضرورة ، إلا بعد أن فشل في جميع ما اختار من اشكال اتحادات اوروبية استثنائية ، تضم المانيا واسبانيا ، وهكذا دواليك ، وذلك كاجراء اقصى في معركته ضد بريطانيا ، وبهذا يكون نابليون قد استثار ضد نفسه افكاره الثورية الانكليزية الخاصة ، هذه الافكار بالذات التي كان هو عربتها واداتها .

وقد يحدث أحياناً ان تقوم الروح الاسبانية ، وأخرى الانكليزية أو الفرنسية بتخطيط النظام الاستعماري المشتعل على العالم بتحقيق قيام ولايات متحدة اوروبية بواسطة نابليون بوصفه مؤسساً لنظام ملكي عسكري شعبي ،

(١) يشير شبنغلر بهذه الحادثة الى الرحلة البحرية التي كانت تنوي القيام بها عام ١٨٠٣ تشكيلة صغيرة من سفن الاسطول الفرنسي تحت امرة الاميرال « لينوس » الى « بولندي شيري » . وقد اعتترضت هذه التشكيلة تشكيلة بريطانية صغيرة ، فصدرت الاوامر الى الاميرال « لينوس » بالانسحاب الى ميناء « موريتيوس » . - المترجم -

شبيه بتحقيق دولة « الديادوتشي » على يدي قيصر واقعي، وصيرورة مثل هذه الدولة نظاماً اقتصادياً للقرن الحادي والعشرين، وهو أيضاً نسخة طبق الاصل عن الامبراطورية الرومانية .

ان هذه الأمور جميعاً هي أمور تصادفية غير أنها على كل حال موجودة في صورة التاريخ . لكن انتصارات نابليون والهزائم التي نزلت به (وهي كلها تخفي دائماً في جوهرها انتصار بريطانيا وانتصار المدنية على الحضارة) ومهائته الامبراطورية وسقوطه و « الشعب العظيم » وتحرير ايطاليا وتحريراً روائياً (وهو تحرير لا تختلف حاله في عام ١٧٩٦ عن حاله عام ١٨٥٩ اذ انه كان في جوهره بمثابة استبدال زي سياسي بزي آخر لشعب غدا منذ طويل زمن شعباً تافهاً) وتدمير الآثار الغوطية في الامبراطورية الرومانية الالمانية ، كل هذه الأمور هي مجرد ظاهرات سطح يزحف وراءها المنطق العظيم للتاريخ الاصيل غير المنظور . ولقد كان وفق هذا المنطق ان الغرب عندما أنجز حضارته ذات الشكل الفرنسي في شكل النظام البائد (ancien régime) اختتمها بالمدنية الانكليزية . وأرى ان الرموز الكلاسيكية المعاصرة ^(١) لرموز أحداث : اقتحام الباستيل ومعارك «فالمي» و « اوسترليتز » و « ووترلو » وانبعث بروسيا تتمثل في الوقائع التاريخية الكلاسيكية التالية :

« كيرونيا » و « غوغاميل » (اربيل) وغزوة الاسكندر الاكبر للهند وانتصار الرومان في معركة « ستينوم » ^(٢) .

(١) شرحنا فيما تقدم ما يعني شبنغار بمفهوم « المعاصرة » واعدود هنا لاكرر ان شبنغار لا يعني المعاصرة الزمنية كما هو واضح ومعلوم بل انما يعني الماثلة في آثار المحتوى ويرى ان العصور الماثلة في آثار محتواها هي عصور « معاصرة » حتى ولو باعدت بينها حقبات طويلة من القرون . - المترجم -

(٢) في عام ٤٩٥ قبل المسيح ازل الرومان الهزيمة الحاسمة في معركة « ستينوم » بعشيرة السمنيت (Samnit) وكانت هذه العشيرة تستهدف السيطرة على ايطاليا . وتنتهي «السمنيت» الى شعب السابين (Sabine) الذي كان يقطن جبال الابنين . - المترجم -

والآن يتضح لنا انه ليس النصر في الحروب وليس السلام في الكوارث السياسية (والحروب والكوارث هي المادة الرئيسية لاجاثنا التاريخية) هما جوهر الصراع ، كما وانه ليس ابدأ السلام هو الهدف للثورة .

- ١٠ -

إن أي إنسان يتشرب هذه الفِكر (جمع فكرة) لن يجد أية صعوبة في فهم كيف أن مبدأ السببية يؤثر تأثيراً 'مميّناً' في مقدرة المرء على اختبار التاريخ اختباراً أصيلاً ، وخاصة عندما يكتسب مبدأ السببية شكله المتخشب في ذلك الطرف « المتأخر » من ظروف الحضارة والذي هو ظرف خاص بهذا المبدأ وموقوف عليه ويمكنه من أن يستبد بصورة التاريخ ويتجبر عليها .

ولقد صاغ « كنت » ، ببالغ حكمة ، من مبدأ السببية شكلاً ضرورياً للمعرفة ، ونحن لا نستطيع أن نؤكد دائماً ، مراراً وتكراراً ، أن هذا يعني الإشارة الى فهم الانسان لبيئته بواسطة العقل حصراً . ولكن بينما نرى أن كلمة « ضروري » قد قبِلَ بها بسرعة كافية ، نرى في الوقت ذاته أنه قد تُغوضي عن أن حصر تطبيق هذا المبدأ في ميدان واحد ، مفرد ، من ميادين المعرفة ، هو تماماً الأمر الذي يمنع تطبيقه على اختبار التاريخ الحي والتأمل فيه . فالمعرفة بالانسان والمعرفة بالطبيعة هما في جوهرهما أمران لا يمكن أن يقارن بينهما إطلاقاً ، ومع ذلك فإن كامل القرن التاسع عشر قد خاض بحوراً من الألم والعذاب كي 'يلغي' الحد الذي يفصل بين المعرفة بالانسان والمعرفة بالطبيعة ، لصالح المعرفة بالطبيعة . وكما ازدادت محاولة الناس للتفكير تفكيراً تاريخياً ، يزداد نسيانهم للحقيقة القائلة بأن عليهم الا يفكروا داخل هذا الميدان. ففي فرضهم لهذا المبدأ المتخشب للعلاقة الفراغية المناهضة

للمزاني ، علاقة العلة والمعلول ، على شيء ما حي ، يشوهون وجه الصيرورة المنظور بخطوط تركيب صورة الطبيعة الفيزيائية ، ويروضونه لبيتهم الخاصة ذات النهج السببي في تفكيرها ، بيئة المدينة الكبرى المتأخرة زمنياً . وهم لا يعون السخافة الاساسية في علم سعى الى فهم صيرورة عضوية بواسطة إساءة فهمها ، فاعتبرها آلة الشيء في الصير . فليس النهار سبباً لليل ، وليس الشباب سبباً للشيخوخة ، وليست الزهرة سبباً للثمرة .

ان لكل شيء ندركه ادراكاً عقلياً سببياً ، وان لكل شيء نعيشه عيشاً عضوياً بيقين باطني ماضياً ، فهذا الشيء يتعرف على القضية التي هي محتملة بصورة عامة والتي لها شكل باطني ثابت محدد ، وهذا الشكل هو الشكل ذاته اينما وحينما وكيفما تكرر حدوثه . أما الشيء الاول (المدرك عقلاً) فانما يتعرف على الحادثة التي تحدث فقط مرة واحدة ولن تتكرر أبداً . ووفقاً لما اوردت فإننا عندما نستحوذ على شيء ما في هذا العالم استحوذاً واعياً ونقدياً ، او سيائياً وقسرياً فعندئذ نستخلص استنتاجاً من الخبرة التقنية او الخبرة الحية ونربط بالخبرة الاولى سبباً لا زمان له في الفراغ أو نربط بالخبرة الثانية اتجاهها يقود من الأمس الى اليوم الى الغد .

لكن روح مدننا الكبرى ترفض أن تدعن للاكراه والقسر . فهي لما كانت مُحاصَرةً بتقنية الآلة التي خلقتها بنفسها في أخطر سر من أسرار الطبيعة المباغطة ، في « القانون » لذلك فان تلك الروح تسعى لاقتحام التاريخ « تقنياً » ، « نظرياً » ، و « عملياً » « فالفائدة » و « الملاءمة » هما الكلمتان المتشاكلتان اللتان ترددهما تلك الروح في كل مناسبة . فالمفهوم المادي للتاريخ الذي تحكمه قوانين الطبيعة السببية يقود إلى جعل مثل الفائدة العليا « كالتنوير » والانسانية ، « والسلام العالمي » أهدافاً لتاريخ العالم ، أهدافاً تُبلغ بواسطة « زحف التقدم » . لكن الشعور بالمصير قد مات داخل مخططات الشيخوخة الحضارية هذه ، وماتت معه تلك الشجاعة الفتية المقدمة التي تضغط ضغطاً متواصلاً بنكران ذات وعظمة مستقبل كي تلائم حُكماً مظلماً وقراراً قائماً .

وذلك لأن للشباب وحده مستقبلاً والشباب هو المستقبل ، هذا المرادف الغامض للزمان الاتجاهي وللمصير . فالمصير أبدي الشباب ، أزي الصبا . إن ذاك الذي يستعيز عن المصير بمجرد سلسلة من العلل والمعلولات فانه يرى حتى في الشيء ما ، الذي لم يتحقق بعد ، افتقاراً الى الاتجاه . اما ذاك الذي يعيش متجهاً نحو شيء ما في فيض اسمى من الاشياء ، فانه لن يحتاج ليشغل نفسه بالاهداف والمقدرات وذلك لأنه يُحس بانه هو نفسه المعنى لما سيحدث ، وهذا هو الايمان بالبرج (بالنجم) وهو الايمان الذي لم يتخلّ أبداً عن قيصر او نابليون أو أي فاعل عظيم من طراز آخر غير هذين .

وهذا هو الذي يكن ، فتياً رغم كآبته ، أعمق ما يكن في كل طفولة وقبيلة وأمة وحضارة ، وهو الذي يمتد فوق تأريخها لرجال عمل ورؤيا ، الذين هم ابدى الشباب مها اشتعلت رؤوسهم شيباً ، وهم اكثر شباباً حتى من أشد اولئك الفتيان الذين يتطلعون دائماً الى نفعية لا ينتهي لها زمان .

ويكشف الشعور ذو المغزى ، في محيط العالم الحاضر آتياً ، عن نفسه في ا بكر ايام الطفولة ، وذلك عندما يكون هذا الشعور لا يزال فقط اشخاصاً وأشياء أقرب البيئات الموجودة جوهراً . ثم يتطور بواسطة خبرة صامتة غير واعية الى صورة مُدرّكة مفهومة ، وهذه الصورة تشتمل على التعبير العام عن كامل الحضارة كما هي موجودة في تلك المرحلة المعنية . ولا يستطيع ان يترجم هذه الصورة الا القاضي الحاذق والباحثة العميق في التاريخ . وعند هذه النقطة يُطل التمييز برأسه ، التمييز بين انطباع الحاضر الفوري ، وبين صورة الماضي التي تتبدى فقط داخل الروح ، او بكلمات اخرى ، يتضح الفرق بين العالم كحدث ، وبين العالم كتاريخ . ويستهيى الاول عين الرجل الفعّال (رجل الدولة والقائد العسكري) أما الثاني فيستأثر برجل التأمل (المؤرخ والشاعر) . ويفوص المرء في الاول ليعمل او يتألم عملياً ، اما التقويم التاريخي المتسلسل (Chronology) هذا الرمز العظيم لماضي لا ينقض

أو يقلب ، فانما يستأثر بالثاني (العالم كتاريخ) . اننا نتطلع الى الوراثة ونعيش ما امامنا متجهين ابصارنا نحو ما لا يُرى ، ولكن خبرتنا التقنية حتى في الطفولة ، سرعان ما تدخل في صورة عناصر ، المرتقب حدوثه مرة واحدة فقط . وهي صورة لطبيعة منظمة لا تخضع للواقعة السيائية ، بل انما تخضع للحساب . فنحن ندرك « رئيساً للعبة » كذائية ، ثم نتخذ منه فوراً مادة للبحث ، ونرى وميض برق كخطر ، وبعدها نراه كإفراغ شحنة كهربائية . وهذا الثاني وهو التصميم المتحجر للعالم يتجه فيما بعد ليغطي أكثر فاكثراً على الاول في المدينة العالمية الكبرى ، « فتمكثتن » (تجعل ميكانيكية) صورة الماضي ويُجعل منها صورة مادية حيث يستخلص منها مجموعة من القواعد السببية للماضي والحاضر ، فنصبح نؤمن بالقوانين التاريخية وبفهمنا العقلي لها .

ومع ذلك فان العلوم هي دائماً علوم طبيعية ، فالمعرفة السببية والخبرة التقنية تشيران فقط الى الصير الى الممتد الى المُدرك ، وحال الحياة بالنسبة الى التاريخ ، هي تماماً كحال المعرفة بالنسبة الى الطبيعة ، اي حال المعرفة بالنسبة الى العالم المحسوس كما هو مفهوم بوصفه عنصراً يُعالج كما يُعالج في الفراغ (Space) ويُخضع الى قوانين العلة والمعلول . اذن هل هناك اطلاقاً علم تاريخ ؟ ونحن كي نجيب على هذا السؤال يتوجب علينا ان نتذكر ان هناك في كل صورة شخصية للعالم ، وهي تقارب قليلاً او كثيراً الصورة المثالية ، يوجد شيء ما من الطبيعة وشيء آخر من التاريخ . فلا توجد هناك من طبيعة بلا عيش ولا يوجد تاريخ بلا تناغمات سببية ، وذلك بالرغم من انه يكون داخل ميدان الطبيعة ، لتجربتين متماثلتين وفقاً للقانون نتيجتان متماثلتان ومع ذلك فان كل تجربة منهما هي حادثة تاريخية تمتلك تاريخاً (Date) ولا تتكرر ثانية . وداخل ذلك من التاريخ ، فان تأريخ (Dates) الماضي ومعلوماته (التقاويم التاريخية والاحصاءات والاسماء والاشكال) تشكل غشاءً متخشباً ، « فالوقائع هي وقائع » حتى ولو كنا لا نشعر بها او نكثر

لها ، وكل شيء ما عداها هو صورة ، نظرية ، في كل من الميدان الاول والثاني (العالم كطبيعة ، والعالم كتاريخ) .

لكن التاريخ في حد ذاته هو شرط الكينونة « في المركز » في البؤرة ، لذلك فان كل ما هو مادي هو مجرد عضد لهذا الشرط ، بينما ان الهدف الحقيقي في الطبيعة هو كسب كل ما هو مادي ، وما النظرية سوى خادم لهذه الغاية . لذلك فلا يوجد علم تاريخ ، بل انما يوجد علم مساعد للتاريخ يؤكد ما كان وما حدث . فالمعلومات بذاتها هي دائماً رموز بالنسبة الى المطلق التاريخي ، اما البحث العلمي فهو عكس ذلك ، إذ انه علم وعلم فقط ، وهو ينطلق نتيجة لأصله وقصده التقنيين ، للبحث عن معلومات وقوانين من الطراز السببي ولا يسعى ابداً الى غير ذلك ، وفي اللحظة التي يركز فيها نظريته على شيء آخر يصبح ميتافيزيقا ، اي شيئاً ما يقع وراء العلم وبسبب هذا الواقع فقط تختلف المعلومات التاريخية عن المعلومات الطبيعية فالأخيرة تكرر نفسها بصورة دائمة اما الاولى فلا ، والاخيرة هي حقائق اما الاولى فهي وقائع . ومهما بدا من وثيق ترابط بين التصادفيات والسببيات في صورة الحياة اليومية فان كلا منها ينتمي في الاساس الى عالم يختلف عن عالم الآخر ، ولما كان من الامور التي لا يناقش فيها ان نسبة ضحالة صورة انسان ما للعالم تعادل نسبة سيادة التصادفيات الصريحة على تلك الصورة ، لذلك فانه ايضاً لما لا يقبل الجدل ان نسبة تفاهة التاريخ المكتوب تتساوى ونسبة ما يجعل المؤرخ من إقامة الارتباطات الوقائية هدفاً له . وكلما ازداد الانسان عمقاً في عيشه للتاريخ يزداد ازواراً عن الانطباعات السببية ، ويزداد ثقة بتفاهتها المطلقة . واذا ما نظر القارئ بعين الفاحص المختبر الى كتابات « غوته » في العلوم الطبيعية فانه لا شك سيذهل حيناً يبصر كيفية شرح « الطبيعة الحية » دون أن يكون بحاجة الى قواعد وقوانين ، ودون الاستعانة تقريباً بأي اثر من آثار السببية للايضاح والتبيان . فالزمان بالنسبة الى غوته ليس مسافة بل انما هو شعور ، زد على ذلك ان اعتمى الاشياء وآخرها هو محرم تحريماً

واقعيًا على العالم العادي الذي يُشرح ويحس .
 لكن التاريخ ، خلافاً للعلم ، يرى في قوة الخبرة ^(١) (الزمان كشعور)
 ضرورة لازمة له . وهكذا تبرز صحة التناقض القائل بأنه كلما ابتعد البحث
 التاريخي عن العلم الحقيقي ، فان ذلك هو افضل للتاريخ وأحسن .
 وإننا نلجأ الى الجدول البياني التالي للايضاح مرة ثانية .

← النفس	← العالم
الحياة ، الاتجاه	الامتداد
خبرة المصير	المعرفة السببية
الفريد في نوعه	المحتمل دائماً
الحقيقة	الواقعة
الحصافة السبائية (الغريزة)	النقد المنهاجي (العقل)
↓	↓
الوعي كخادم للوجود	الوعي كسيد للوجود
صورة العالم للتاريخ	صورة العالم للطبيعة
خبرة الحياة	المناهج العلمية
صورة الماضي	الدين . العلوم الطبيعية
التأمل الانشائي	النظري : الخرافة والعقيدة . الفرضية
(المؤرخ ، كاتب المسرحية الفاجعة)	العملي : الطقس الديني . التقنية
بحث المصير	
الاتجاه داخل المستقبل	
العمل الانشائي	
(رجل الدولة)	
ليكون مصيراً	

(١) استعملنا « الخبرة » لتعبر عن معرفة الشعور غير المقيد بالحس ، فالشعور كما يرى شبنغلر
 يتسامى فوق الحس ، لان الحس مادي الادراك بينما ان الشعور وجداني اليقين .
 - المترجم -

هل من الجائز لنا ان نعين أية مجموعة من مجموعات الوقائع الاجتماعية ، او الدينية او الفيزيولوجية او الاخلاقية سبباً لمجموعة من وقائع أخرى ؟ طبعاً وتأكيدياً ! بهذا قد تجيب مدرسة التاريخ العقلانية ، واكثر منها مدرسة علم الاجتماع الحديث . وهاتان المدرستان قد تقرران قائلتين ان هذا هو ما نفهمه من ادراكنا للتاريخ وتعميقنا لمعرفتنا به . ولكن ، في الحقيقة ، يرافق الانسان « المتمدن » دائماً افتراض مضر يمكن وراء قصده العقلاني ، وبدون هذا القصد يصبح العالم في نظره لا معنى له او مفهوم . وهناك شيء ما مضحك بالأحرى في حريته المبالغة في لاعلميتها والتي يديحها لنفسه في اختياره لعلله واسبابه الاساسية . فأحدهم قد يختار هذه المجموعة من الوقائع كعلل اساسية وغيره قد يختار تلك (وهذا نبع لا ينضب له معين من الجدل) وجميعهم يملأون الحجاراتهم بايضاحات وشروح مزعومة ، مستندة على دعائم من العلوم الطبيعية ، لجرى « التاريخ » . ولقد قدم لنا شلر التعبير الكلاسيكي لهذا النهج في أحد توافيه الخالدة ، في قصيدته التي قرر فيها ان نشاطات العالم يحافظ عليها بواسطة الجوع والحب ، زد على ذلك ان القرن التاسع عشر المنطلق من العقلانية الى المادية قد جعل قرار شلر ذاك ناموساً كنسياً . وجعل من مذهب النفعية قمة وذروة ، وعلى مذهب هذا المذهب ضحى داروين باسم عصره بنظرية غوته في الطبيعة ، وتسملت الميكانيكا مراوغة مخادعة تحت ستار الفيزيولوجيا لتحل محل المنطق العضوي لحقائق الحياة . فمبادئ الوراثة والتكيف والانتقاء الطبيعي هي جميعاً علل واسباب نفعية ذات مضامين ميكانيكية صرفة ، كما واستعيض عن النواميس التاريخية بحركة طبيعية في « الفراغ » . (ولكن هل هناك اية عمليات تاريخية او روحية او عمليات حياة من أي نوع كان ؟ وهل « الحركات » تاريخية مثلاً كحركة النهضة او حركة التنوير اية علاقة او اي ارتباط بالتصور العلمي للحركة ؟) فكلية « عملية » قد استأصلت المصير وألقت القناع عن سر الصيرورة ،

وهوذا لم يعد هناك أي تركيب تراجيدي لأحداث العالم بل انما حل محله تركيب ميكانيكي محكم مدقق . ووفقاً لهذا فان المؤرخ « المضبوط » قد أعرب عن فرضيته القائلة بان صورة التاريخ الماثلة أمام اعيننا هي سياق « اوضاع » و « حالات » ذات طراز ميكانيكي ، وانت هذه الصورة تدعن للتحليل العقلاني كما تدعن تجربة فيزيائية أو رد فعل كيميائي لمثل هذا التحليل ، وانه نتيجة لذلك أصبح بالامكان التجميع بين العلل والاسباب والطرائق والمواضيع في منهاج مدرك على السطح المنظور . وهكذا يصبح كل شيء بسيطاً بساطة مذهلة ، فيفترض في المرء ان يقبل اذا ما قدم اليه مراقب علمي ضحل (وذلك فيما يتعلق بشخصيته وصورته للعالم) .

فان النظرية العلمية تنطلق عندئذ سريعاً الى ميدان الوجود . وهكذا يصبح الجوع والحب سببين ميكانيكيين من عملية ميكانيكية في « حياة الشعوب » .

وتصبح المشاكل الاقتصادية ومشاكل الجنس (وكلا هذين النوعين ينتميان الى الوجود « الفيزيائي » أو الوجود الكيميائي (الشعبي لا بل الواسع الشعبية) مواضيع واضحة للتاريخ النفعي ، ولذلك فهي تكون ايضاً مواد مفيدة للتراجيدي المنطبقة على ذاك النوع من التاريخ ، وذلك لأن الدراما الاجتماعية ترافق بالضرورة المعالجة المادية للتاريخ ، وهكذا تسمي قرابات الاختيار (Wahlverwandschaften) التي كانت مصيراً في ارفع درجات مفهوم المصير « سيدة من البحر » « لإبسن » أي لا شيء اكثر من مشكلة جنسية . إن إبسن وكل الشعراء العقلانيين يبنون ، (وبنون ابتداءً من اولى عائلهم إلى آخر معاليلهم) لكنهم لا يغنون أو ينشدون . ولقد صار « هيبيل » صراعاً قاسياً للتغلب على هذا العنصر النثري المجرد في طبعه الذي كان يتغلب عليه النقد أكثر من الوجدان ، كي يصبح شاعراً مثله بالذات (أي غوته) ولهذا السبب كرس كل مجهوداته « اللاغوتيه » كي يبعث حياة واتجاهها في الحوادث . لكن بعث الحياة والاتجاه عند « هيبيل » ، كما هو عند إبسن ؛

لا يعني سوى محاولة صياغة التراجيدي صياغة سببية ، فلقد شرّح وأعاد التشرّيح ، وبدل في شكل وأعاد في تبديل شكل قصته حتى جعل منها منهاجاً يثبت إحدى القضايا ويبرهن عليها . فلنتأمل في معالجة لقصة « جوديت » فلو أن شكسبير تناول مثل هذه القضية بالعلاج لتركها على حالها ولاستنشق عطر سر عالمي في الفتنة السيائية للغامرة المجردة . لكن تحذير غوته القائل :

أرجوكم لا تفتشوا عن أي شيء وراء الظاهرات ، فهي بنفسها تعلم
« Sie selbst sind die lehre »

أقول لكن تحذير غوته هذا لم يفهمه قرن ماركس وداروين . فلقد كانت فكرة محاولة قراءة المصير في كتاب الماضي ، وفكرة عرض مصير غير مزيف بوصفه تراجيديا ، فكرتين بعيدتين كل البعد عن أذهان أبناء ذاك القرن . وفي كلا الميدانين وضع المذهب النفعي نصب عينيه هدفاً يختلف تماماً عن الأمرين السابقين الذكر .

فلقد دفع بالاشكال الى الوجود ، ولم يكن وجودها هو المستهدف ، بل انما كان يتوخى منها أن تبرهن على شيء ما . وعولجت « قضايا » العصر ، وحلّت المشاكل الاجتماعية حلاً مناسباً ، وأصبح المسرح ، ككتاب التاريخ ، وسيلة الى غاية ، وجعلت الداروينية ، بالرغم من جهلها بما تفعل ، البيولوجيا عميقة الأثر في السياسة ، فعلى شكل ما أو آخر ، كانت تحدث اضطرابات ديمقراطية داخل الجبلية الأولى (Protoplasm) ، وكان صراع دودة المطر من أجل البقاء درساً مفيداً للحيوانات من ذوات الساقين .

ومع هذا كله فان مؤرخينا قد فشلوا في تعلم الدرس الذي كان يمكن لانضج ما لدينا من علوم ولاشدها صرامة واعني الفيزياء أن تلقنهم إياه ، ألا وهو درس الفطنة والحصافة ، ونحن حتى اذا ما أذعنا لمنهاجهم السي فان

سطحيتهم في تطبيقه عدوان يثير الاشمئزاز والسخط . فهذا المنهاج خالي من الانضباط الفكري ومن البصيرة الثاقبة ناهيك عن الشك الملازم لمعالجتنا للنظريات الفيزيائية ، وذلك لأن موقف الفيزيائي من ذراته والكثرونااته وتياراته ومجالات قوته ، ومن الأثير والكتلة ، بعيد كل البعد عن الايمان الساذج للانسان العادي ، ويقين الموحّد المادي (Monist) ^(١) بهذه الاشياء . فتلك هي صور يخضعها الفيزيائي للصلات التجريدية لمعادلاته التفاضلية حيث يكسو أرقاماً تقع ما وراء الظاهرات ، وإذا ما سمح لنفس بحرية معينة في الاختيار بين نظريات متعددة ، فانما يقوم بمثل هذا العمل لا محاولة منه للعثور فيها على أية واقعة ، بل رغبة منه في العثور على الإشارة التقليدية . (Conventional sign)

فهو يعرف أيضاً بأنه فوق وأرفع من درايته بالتركيب التقني للعالم المحيط به ، وبأن كل ما يمكن انجازه بواسطة هذه العملية (وهي العملية الوحيدة المنتشرة للبحث العلمي) توجد ترجمة رمزية ، لا أكثر ، لهذه الدراية التي هي بالتأكيد ليست « معرفة » ^(٢) بما لهذه الكلمة من مفهوم واسع لدى العامة . وذلك لأنه لما كانت صورة الطبيعة قد خلقها العقل وهي نسخة عنه « وخِذنَ أناه » (Alter - ego) في ميدان الممتد ، لذلك فإن من يعرف الطبيعة ، يعرف نفسه .

وإذا ما كانت الفيزياء هي أنضج العلوم ، فإن البيولوجيا المكلفة باستكشاف صورة الحياة العضوية هي أضعف العلوم منهاجاً ومحتوى . ولا يستطيع أحد أن يصور ماهية حقيقة البحث التاريخي بوصفه بحثاً سيائياً مجرداً افضل مما صورته غوتيه في مجرى دراساته للطبيعة . فنحن نراه يبحث في علم المعادن ، وفجأة ترى نظراته تتلاحم متناسبة بعضاً مع بعض ويجتمع

(١) « Monism » مذهب يقول بان هناك نوعاً واحداً من الجوهر فقط ، أو حقيقة نهائية واحدة تتمثل في الذهن أو المادة . وان الحقيقة هي كل عضوي واحد لا يملك أية أجزاء مستقلة .

(٢) لاحظ الفرق بين المعرفة والدراية : Acquaintance

في خلاصة لتاريخ الارض ، حيث يشير صوّانه المحبوب تقريبا الى نفس ما يشير إليه ما ادعوه بالانساني الاول (Proto human) في تاريخ الانسان . وهو يبحث في نباتات معروفة مشهورة ، وفي ظاهرات التطور الاولى ، فاذا بالشكل الأصيل لتاريخ وجود كل النبات يكشف عن نفسه ، ثم يتقدم في ابجائه فيصل الى تلك الافكار الاستثنائية في عمقها عن انعطافات النبات من حلزونية وعمودية ، هذه الانعطافات التي لم تفهم حتى الآن زد على ذلك أن دراساته للعظام المبنية في كاملها على التأمل في الحياة ، تقوده إلى اكتشاف العظمة ما بين فكّي الانسان وإلى النظرة القائلة بأن تركيب جمجمة الحيوانات ذات الفقرات قد نمت وتطورت من ست فقرات . واننا لا نجد في كل دراساته هذه أية كلمة عن السببية فهو كان يشعر بضرورة المصير تماماً كما عبر عنها في : Orphische Urworte إذ قال :

« هكذا يجب ان تكون ، فانت لا تستطيع ان تنجو من نفسك وهذا ما قالته العرافات أولاً ثم الانبياء ولن يستطيع الزمان او القوة ان تعطب الشكل المطبوع المتوجب على الحي نفسه ان يفضّه » .

لقد كان يحدّ لذة في دراسة كيمياء النجوم المجردة وفي الجانب الرياضي من الملاحظات الفيزيائية وخاصة في الفيسيولوجيا (علم وظائف الاعضاء الحية) أما مؤرخو الطبيعة العظام فلم يستأثروا باهتمامه إلا قليلاً جداً ، وذلك لانهم كانوا ينتمون الى الميدان المنهاجي وكانوا يشغلون أنفسهم بالتعليم التجريبي للصير ، للميت والمتخشب . وهذا هو السر في جدليته المناهضة لجدلية نيوتن ، وهنا يتوجب علينا ان نقر بأن كلا من نيوتن وغوتيه كانا على صواب ، إذ كان الاول يمتلك « معرفة » بعملية الطبيعة المنتظمة في ميدان الالوان الميتة ، بينما كان اختبار غوتيه للالوان اختبار فنان ، اختبار شعور وجداني حساس ، وبهذا يتجلى أمامنا العالمان في تعارضهما الصريح ، ولذلك يتوجب علينا ان نقرر العناصر الجوهرية لهذا التعارض تقريراً دقيقاً صارماً .

ان التاريخ يحمل طابع الحقيقة المفردة التي لا تتكرر ، اما الطبيعة فانما

تحمّل طابع المحتمل حدوثه دائماً . فطالما انا امعن النظر في صورة العالم المحيط بي كي ارى أياً من القوانين يجب أن يحقق نفسه بغض النظر عما اذا كان سيحدث ، او عما اذا كان قد يحدث تحققه ، (وأعني بغض النظر عن الزمان) فعندئذ اكون اعمل داخل ميدان العلم الاصيل ، وذلك لان ضرورة القانون الطبيعي (ولا توجد هناك قوانين اخرى) هي ضرورة مطلقة في لا ماديتها ، أمست هذه الضرورة ضرورة يتكرر ظهورها حتى اللانهاية ، او لا تظهر ابداً ، اي انها مستقلة عن المصير . فهناك الآلاف من التراكيب الكيميائية التي لا تنتج مطلقاً ، لكنها قابلة للعرض دائماً . ولذلك فانها موجودة بالنسبة الى سياء الكون الدائر . فالمنهاج يتألف من حقائق اما التاريخ فيستند الى وقائع ، والوقائع تتبع الواحدة الاخرى ، اما الحقائق فان الواحدة منها تنشأ عن الاخرى ، وهذا هو الفرق بين « متى » وبين « كيف » . فكون البرق قد شع وميضاً هو واقعة ويمكن ان يشار الى الواقع بالسبابة ودون التفوه بكلمة واحدة ، اما اذا قال قائل : « عندما يكون هناك برق يكون رعداً ايضاً » فهذا القول يتعارض تماماً والقول الاول ، اذ ان التبليغ به يستلزم مسنداً ومسنداً اليه او جملة . اما الخبرة المعاشة فقد تكون خرساء بكاء ، بينما ان الكلمات وحدها هي الطريق الى المعرفة المنهاجية . ويقول نيتشه في احدى صفحات كتبه : « ان ذاك الذي لا يملك تاريخاً هو وحده قابل للتعريف » لكن التاريخ هو صيرورة حاضرة تتجه الى المستقبل وتتطلع وراءها في الماضي . اما الطبيعة فتقف خارج كل زمان ، وطابعها هو الامتداد ، وهي لا تملك صفة التجاهية ، لذلك فان للطبيعة ضرورة رياضية ، وللتاريخ ضرورة تراجيدية . ولكن كلا العالمين ، عالم التأمل والامعان وعالم القبول والتسليم هما داخل واقعة الوجود اليقظ متلاحمان متشابكان تلاحم السدى واللحمة في قماش « برابانت » المزركش . فكل قانون بمتناول الفهم إطلاقاً ، يجب أن يكون قد اكتشفته فطرة مصير في تاريخ ذهن أحد الناس ، أي انه يجب ان يكون قد وجد مرة داخل الحياة الاختبارية ، زد على ذلك ان كل مصير يتبدى في احدى البزات المحسوسة ، في اشخاص اعمال ، مناظر واشارات

تمارس بواسطتها قوانين الطبيعة نشاطها . ان الحياة البدائية تدعن للوحدة
الشیطانية للحتمي المشؤوم ، وتكون صورة العالم « المبكرة » داخل وعي
الحضارة الناضجة على خلاف دائم والصورة المتأخرة للعالم ، ويدعن الشعور
التراجيدي في الشخص « المتمدن » للذهن « الممكن » (جعله ميكانيكياً) .
ويقف التاريخ والطبيعة داخل ذواتنا وجهاً لوجه ، كما تقف الحياة والموت ،
وكما يقف الزمان اللامتناهي في صيرورته والفراغ المستمر في صيره . وتصطرع
الصيرورة والصير داخل الوعي بغية السيطرة على صورة العالم ، وترى ارفع
اشكال كل منها وأنضجها (وهي اشكال ممكنة فقط بالنسبة الى الحضارات
العظمى) مثلاً في التعارض بين افلاطون وارسطو داخل النفس الكلاسيكية
وفي التناقض بين غوته و كنت داخل النفس الغربية ، بين سياء العالم المجرد
التي تتأمل فيها نفس طفل خالد في طفولته وبين المنهاج المدرك بواسطة عقل
شيخ خالد في شيخوخته .

- ١٢ -

فيما تقدم ، أرى اذن آخر فرض عظيم للفلسفة الغربية ، وهو الفرض
الوحيد المتبقي من مخزون الحكمة الهرمة للحضارة الفارستية ، وهو المسألة
المعينة مسبقاً ، كما يبدو ، لقرون خلت من تطورنا الروحي . فليس هناك من
حضارة حرة في اختيار درب فكرها وسلوكه ؛ ولكن ، هنا ، وللمرة
الاولى ، تستطيع احدى الحضارات ان ترى مسبقاً الطريق التي اختارها لها
المصير . وانني لأرى امام عيني ، ببصيرة الرؤيا ، نشوء بحث تاريخي من ارفع
طراز ، من طراز لم يعرف حتى الآن له مثيلاً ، وهو طراز أصيل في غربيته
وغريب بالضرورة عن النفس الكلاسيكية وعن كل نفس أخرى غيرها ،
طراز سيائي مدرك لكل الوجود ، ومورفولوجية صيرورة لكامل الانسانية
التي تندفع قدماً نحو أرقى الفكر وآخرها ، وواجب يلزمننا بالنفوذ الى

الشعور بالعالم ، وليس فقط شعور نفسنا الخاص بالعالم ، بل انما شعور كل النفوس ، مهما كانت أجناسها ، هذه النفوس التي احتوت على امكانات ضخمة وعبرت عنها في ميدان الواقعة كحضارات عظمى .

ان هذه النظرة الفلسفية والتي نستحقها نحن وحدنا ، ووحدها فقط ، بسبب ما نملك من رياضيات تحليلية وموسيقى كونتراپونتيّة وتصوير يستند الى المراثيات وبما لها من مدى بصري يجعلها تتسامى بعيداً بعيداً فوق المنهاج والمنهاجي . اقول ان هذه النظرة الفلسفية تستلزم عين فنان ، فنان يستطيع أن يشعر بكل البيئة المدركة المحسوسة ويذيقها في لا نهاية عميقة من الترابطات الغامضة ، هكذا كان يشعر « دانتي » وكذلك غوته .

فأن نستخلص من غشاء حدوث العالم دورة الفية من اعوام تاريخ حضارة عضوي ذاتية وشخصاً ، وأن ندرك ظروف أعمق اعماق روحانيته ، هكذا يجب أن يكون الهدف . وكما أن المرء ينفذ ببصيرته من ملامح صورة رمبراندت وأساريرها أو من تمثال نصفي لقيصر إلى الاعماق ، كذلك فان الفن الجديد سيتأمل ويفهم الخطوط الخطيرة العظمى في محيا إحدى الحضارة بوصفها أسمى فردية إنسانية ؛ أما أن يحاول المرء أن يترجم الحضارة ترجمة شاعر أو نبي ، مفكر أو فاتح ، فهذا العمل بالطبع ليس مجديداً ، لكن أن يحاول الغوص الى اعماق نفس إحدى الحضارات (كلاسيكية مصرية ، أو عربية) إلى عمق تستطيع معه نفسه أن تمتص كلية ما عبّر عنه بواسطة رجال واولضاع معينة وبواسطة دين ونظام ديني وطرارز ونزعة وفكر وعادات ، وأن تجعل النفس هذه كلها جزءاً من حياة صاحبها ، فان هذا الأمر والحق لاسلوب اختبار للحياة جديد . إن كل مرحلة وكل شخصية عظيمة وكل لاهوت ، وان المدن واللغات والشعوب والفنون ، (وباختصار إن كل ما وُجد وكل ما سيوجد) هي مميزات سيائية ذات مفاهيم رمزية رفيعة ، وهي التي ستجعل مهمة نوع جديد من العارفين بالبشر ، أن يترجموها

فالقصاصد والمعارك وايزيس وسييل^(١) (Cybele) والمهرجانات والقناعات
الرومانية الكاثوليكية ، والأواتين والعباب المجالدين ، والدارايش والدارونيون
والسكك الحديدية والطرق الرومانية ، « والتقدم » والنرفانا ، والصحافة
والعبودية الجماعية ، والنقد (Money) والآله ، كل هذه ، سواءً بسواء ،
إشارات ورموز في صورة العالم للماضي التي تعرضها النفس على نفسها والتي
ستترجمها . « كل ما هو ماض »^(٢) هو مجرد رمز .

وهناك حلول ونظرات شاملة لم تطرق ميدان الخيال بعد تنتظر من
يكشف سرها ، وسيسلط النور على القضايا المظلمة الكامنة وراء الرعب
والحنين ، هذين الاحساسين اللذين هما أعمق ما للشعور الانساني البدائي من
أحاسيس ، واللذين كستها إرادة المعرفة ، بأزياء « معضلات » الزمان
والضرورة والفراغ والحب والموت والعلل الاولى . إن هناك موسيقى رائعة
في أجواء الكرات ترغب وتريد أن تُسمع والتي ستسمعها القلة من أرواحنا
الأعمق ، وستصبح الفلسفة السيمائية لحدوث العالم آخر الفلسفات الفارستية .



(١) « سييل » الإلهة العظيمة للطبيعة لدى سكان الاناضول الفارين . - المترجم -
(٢) مطلع خاتمة الجزء الثاني من « فارست » - المترجم -

الفصل الخامس

الكون الكبير

رمزية صورة العالم ومعضلة الفراغ

ان تصور تاريخ العالم تصوراً من طراز رمزي ، يجعل مثل هذا التصور يمتد وفقاً لذلك في الفكرة الاوسع لرمزية كاملة الشمول . فالبحث التاريخي وفق المفهوم الذي افترضناه في كتابنا ، عليه فقط ان يبحث في صورة الماضي الحي فيما مضى وان يقرر شكلها الباطني ومنطقها ، أما فكرتها في المصير فانها تشكل الحد الاقصى الذي يمكن للبحث التاريخي ان ينفذ اليه . ولكن مثل هذا البحث ، مهما حاول التوجيه الجديد ان يجعله مدركاً مفهوماً ، فانه لا يستطيع أن يكون أكثر من 'هتامة' (شطية) وأساس لمعالجة اوسع بعداً . ويوازي هذا البحث لدينا البحث الطبيعي الذي لا يزال بحثاً 'هتامياً' كالبحث التاريخي ، ومقيداً بمنهاجه السببي الخاص للارتباطات والصلات . ولكن لا تستطيع الحركة التراجيدية ولا الحركة التقنية (وذلك إذا ما ميزنا بهذين الوصفين للحركة القواعد الخاصة بكل مما قد عاش وما قد عُرف) أن تستنزفا الحي نفسه ، فنحن نعرف ونعيش معاً عندما نكون مستيقظين ، لكننا بالاضافة الى ذلك نعيش حيناً يكون العقل نائماً والحواس تغط في

سبات عميق . وبالرغم من أن الليل قد يطبق جفني كل عين ، إلا أن الدم لا ينام ، فنحن نتحرك داخل المتحرك (وهكذا نحاول أخيراً أن نشير بواسطة كلمة مستعارة من العلم الى ما لا يعبر عنه والذي نشعر به في ساعات النوم بيقين باطني) . ولكن في الوجود اليقظ تبدو كلمة « هنا » وكلمة « هناك » ثنائية لا يمكن الفصل بين عنصريهما . فكل حافز خاص بأحد الناس يشكل تعبيراً ، وكل حافز غريب عن المرء يشكل انطباعاً . وهكذا فإن كل شيء نعيه وندركه بواسطة شكل مهما كان نوعه (أكان « النفس » و « العالم » ، الحياة والواقعة ، التاريخ والطبيعة ، القانون والشعور ، المصير أو الله ، الماضي والمستقبل ، أو الحاضر والابدية) أقول أن لكل شيء معنى اعمق بعداً ، ومغزى نهائياً ، أما الوسيلة الواحدة والوحيدة فقط التي نستطيع أن نجعل بواسطتها اللامدرك مدركاً ، فهي تتمثل في الميتافيزيقا التي تعتبر أن لكل شيء مهما كان شكله او نوعه ، فحوى كرمز .

إن الرموز إشارات محسوسة وهي إشارات نهائية غير قابلة للتجزئة ، وهي فوق كل ذلك انطباعات غير مطلوبة وذات معنى 'معرف محدد . فرمز ما هو ميزة لواقعة ما ، لدى الشخص المستيقظ بحسه معنى فوري باطني أكيد ، وهي غير قابلة للتبليغ بها بواسطة العقل . فايضاح زخرف دوري أو عربي أو روماني مبكرين ، واشكال الاكواخ والعائلات والمعاملة والعادة والطقس الديني ، ومطلع وهيئة ومشية وسحنة انسان ما او كامل طبقات وشعوب واجناس بشرية ، واشكال مؤصلة وبيئة الانسان والحيوان ، وفوق كل هذا لغة الطبيعة الصامتة بما فيها من أحراج ومراعٍ وقطعات وغيوم ونجوم وضياء قمر وزوابع رعدية وازدهار والخلال وقرب وبعد ، كل هذه هي انطباعات كنائي (رمزي) عما فوقنا من كون ، انطباعات لاولئك المطلعين والقادرين معاً على الاصغاء الى هذه اللغة . وعكس هذا تماماً هو الفهم المتجانس الذي ينشئ العائلة ، الطبقة ، العشيرة ، أو أخيراً الحضارة من الانسانية العامة ويُجمَعها على ما ذكرت من شاكلات .

إذن فيجب علينا ألاّ نشغل أنفسنا هنا بما هو : العالم ، بل إننا علينا أن نهتم بما يعنيه العالم بالنسبة الى الكائن الذي يُغلفه ، فنحن عندما نستيقظ يمتد فوراً شيء ما بين « هنا وهناك » ونحن نعيش أل « هنا » كشيء ما خاص بنا ، أما ال « هناك » فانما نختبره كشيء ما غريب عنا ، فهناك ثنائية توجد فيها النفس وأخرى يوجد فيها العالم كقطبين للواقعة . ويوجد داخل ثنائية العالم توتر ندركه سببياً كأشياء وملكات ، ويوجد ايضاً فيها حوافز نحس بأنها هي التي تجعل الكائنات الماثلة لنا تماماً فاعلة ناشطة ، ولكن يوجد فيها أكثر من هذا شيء ما يستأصل الثنائية ويطرحها جانباً . فالواقعة (وهي العالم في علاقته بالنفس) هي بالنسبة الى كل فرد اليعاز النفسي للموجه فوق ميدان الممتد ، أي أنه الخاص يتملى نفسه في مرآة الغريب ، لذلك فان واقعة الفرد تعني نفسه ايضاً . وبهذا يقوم عمل إبداعى غير واع معاً بنزع جسر الرمز الممتد بين ال « هنا » وال « هناك » الحيتين ، (وذلك لانني لست أنا الذي أحقق الممكن بل انما الممكن هو الذي يحقق ذاته بواسطتي) وهكذا يخرج ، فجأة وبالضرورة ، وكاملاً ، العالم الى الوجود من مجموع العناصر العالقة بالذاكرة والمتلقاة ، ككائن فرد يدرك العالم ، لذلك يوجد لكل فرد عالم مفرد . ولهذا فهناك عدد من العوالم يعادل عدد الكائنات اليقظة ، وعدد مجموعات من الكائنات المتشابهة في حياتها وفي شعورها . أما العالم الخارجى المفترض أنه مفرد ومستقل ، والذي يؤمن كل امرئ بأنه مألوف للجميع ، فانما هو في حقيقته خبرة كل شخص بوجوده الخاص ، وهي خبرة أبدية الجدة فريدة في حدوثها ولا تتكرر أبداً .

وتقود سلاسل من الدرجات ابتداءً من جذر الوجدان الطفولي الغامض حيث ينتهي وجود عالم صريح بالنسبة الى نفس ما ، أو بالنسبة الى نفس تعي ذاتها داخل عالم ما ، أقول تقود هذه السلاسل من الدرجات الى حالات مركزة تركيزاً فكرياً رفيعاً ، حالات لا يستطيعها غير أبناء من مدنيات مكتملة النضوج . وهذا التدرج هو في الوقت ذاته امتداد للرمزية من المرحلة

التي يكون فيها لجميع الاشياء معنى ومغزى شاملان ، الى المرحلة التي تتميز فيها الاشارات المعينة والمنفصلة .

إنني لست فقط منفعلا وعالم مليء بالمعاني المظلمة انفعال الطفل او الحالم والفنان ، أو الانفعال الذي أحتره عندما أكون مستيقظاً وفي وضع يجردني من منتهى شدة الفكر والعمل ، (وهذا الوضع الذي هو أقل ندرة مما هو مفترض حتى في وعي الفكر الحقيقي ورجل العمل) بل إنني أهب ، دائماً ، وبصورة مستمرة ، وطيلة ما تعتبر حياتي متيقظة ، ما هو خارج ذاتي كل محتوي ذاتي ، ابتداءً من الانطباعات نصف الحاملة عن التثام العالم وملاصقته لي ، وانتهاءً بالعالم المتخشب ، عالم القوانين السببية التي يغطيها الرقم ويقيدها . وحتى ميدان الرقم المجرد لا ينقصه الرمزي ، وذلك لاننا نجد ذاك الفكر المثقف المصقّى يحقن إشارات كالمثلث والدائرة والرقمين ٧ و ١٢ ، بمعانٍ لا يمكن التبليغ بها .

إن الواقعة بوصفها المجموع الكلي لكل الرموز في علاقتها بنفس كل إنسان ونفسه ، هي فكرة الكون الكبير . ولا يُجرّم أي شيء من ملكة كونه ذا مغزى ومعنى ، فكل ما هو موجود يشع بالرمز ، ابتداءً من الظاهرات الجسدية كالحيا والشكل والسحنة (وهذه ايضاً تنطبق على الافراد والطبقات والشعوب المماثلة) وانتهاءً بأشكال المعرفة والرياضيات والفيزياء المفترض أن لها صحة كونية خالدة . فكل شيء ينطق بلسان جوهر نفس واحدة وواحدة فقط . وتنشأ ، في الوقت ذاته ، لعوالم الافراد هذه ، كما عيشت واختبرت من اشخاص ينتمون إلى حضارة واحدة ، او جماعة روحية واحدة ، رابطة مشتركة تربط بينها ، وبنسبة ارتفاع او انخفاض درجة هذه الرابطة المشتركة يُعين تفاوت الوجدانات والأحاسيس والأفكار في مقدرتها على التبليغ ، أي إمكان جعل ما أبدعه كل إنسان بنفسه لنفسه وفق طراز وجوده الخاص به وأبدعه بواسطة وسائل تعبير كاللغة أو الفن أو الدين ، أقول جعل هذه الابداعات واضحة صريحة بواسطة نغم كلمة أو معادلات

أو إشارات تكون هي نفسها رموزا . إن درجة الرابطة المشتركة بين عالم إنسان ما وعالم إنسان آخر ، هي التي تعين الحد الأقصى الذي يصبح الفهم إذا ما تجاوزه خداع ذات .

وبالتأكيد فأننا لا نستطيع أن نفهم النفس الهندية أو المصرية إلا فهما جد ناقص وذلك كما تتبدى هذه النفس من خلال اشخاصها وعاداتها وآلهتها ولاهوتها وكلمات الجذر عندها وفكرها ومبانيها واعمالها . أما اليونان ، وما كانوا عليه من لا تاريخية ، فإنهم لم يستطيعوا حتى أن يخمّنوا جوهر الارواح الغربية عنهم ، ولنتأمل في السذاجة التي تعودوا بواسطتها أن يعاودوا اكتشاف آلهتهم الخاصة وحضارتهم في تلك الشعوب الغربية عنهم . ولكن نحن ايضا لا نختلف في هذا الأمر عن اليونان ، فالترجمتان الشائعتان لكلمتي « آتمان »^(١) Atman « و تاو »^(٢) Tao ، وهما كلمتان صاغها فلاسفة أغراب عنا ، تلتزمان شعورنا الخاص بالعالم ، وهذا الشعور الذي يجعل لكلمتينا المكافئتين معنى صلاحهما كقواعد لتعبير نفس غريب عنا . ونحن ايضا نوضح ، بصورة مشابهة لهذه طبائع صور صينية ومصرية مبكرة ، وفقا لخبرتنا الخاصة بالحياة . ونحن في كلا هذين العاملين نخدع انفسنا . أما القول بأن هناك روائع فنية لكل الحضارات لا تزال تعيش بالنسبة إلينا ، (ونحن نصفها بالخلود) فإن هذا القول هو وهم آخر مماثل لذلك . وقد حافظ هذا الوهم على وجوده بسبب إجماع الآراء الذي يجعلنا نفهم الانجاز الغريب عنا وفق المفهوم المناسب لنا . وخير مثال على نزعتنا هذه هو ما كان لجماعة « لاوكون » من أثر في فن النحت في عصر النهضة ، ولسنسكا من تأثير في الدراما الفرنسية « المكسكة » (التي تعتمد القواعد الكلاسيكية منهاجا لها) .

(١) Atman : كلمة هندية تعني مبدأ الحياة ، النفس ، او جوهر الفرد ، او الأنا الكونية .

(٢) Tao : دين وفلسفة صينيان ، أسسها لاوتسي (٦٠٤ - ٥٣١) وكانت تعاليمها تقول بمطابقة الفرد والنظام الكوني ، وتنادي ببساطه التنظيمين الاجتماعي والسياسي .
- المترجم -

كما كانت الرموز هي أشياء قد تحققت ، لذلك فانها تدخل في ميدان الممتد ، وهي صير وليست صيرورة (مع أنها قد تمثل الصيرورة) ولذلك فهي محددة تحديداً صارماً وخاضعة لقوانين الفراغ ، ولهذا السبب لا توجد إلا رموز فراغية وحتى الاشكال الباطنية للموسيقى ، كما سنرى فيما بعد ، لا تستثنى من هذا القرار . لكن الامتداد هو طابع حقيقة « الوعي اليقظ » ، وهذا الوعي يشكل جانباً واحداً فقط من وجود الفرد وهو ملتزم التزاماً وثيقاً بمصائر ذاك الوجود ، لذلك فان كل ميزة من مزايا الوعي اليقظ الواقعي ، أكانت هذه الميزة شعوراً او فهماً ، تصبح في اللحظة التي ندري بها ، ماضياً قد مضى .

ونحن لا نستطيع ان نتأمل إلا في الانطباعات ، وجلت لنا المأثورة هي « فكر في الأمر » ، لكن ذاك الذي يعتبر ماضياً بالنسبة الى حياة الحيوانات الحسية ، هو « ماضي » وعابر بالنسبة إلى فهم الانسان المقيّد بقيود الكلمة .. وذاك الذي يحدث هو بداهة عابر ، لان الحدوث لا يُرد أو يُنقض ، ولكن كل نوع ذا مغزى هو ايضاً عابر زائل . ولنتقف مصير العمود ابتداءً من هيكل الضريح المصري ، حيث كانت تنتظم فيه الاعمدة صفوفاً صفوفاً كي تدل على درب المسافر ، ومروراً بالاروقة « الدورية » حيث كان هيكل البناء يجمع بينها ، فالصرح العربي المبكر حيث كانت تعضد داخل الصرح ، الى واجهات أبنية عصر النهضة حيث كانت الاعمدة بمثابة عناصر تجاهد لترتفع بالدعامة والاساس . وهكذا نرى أن المغزى القديم لا يعود ثانية أو يتكرر ، فالذي دخل ميدان الامتداد قد بدأ وانتهى فوراً . لذلك فان هناك علاقة عميقة ، علاقة أحس بها في وقت مبكر ، تربط بين الفراغ والموت . إن الانسان هو الكائن الوحيد الذي يعرف الموت ، أما غيره من الكائنات الأخرى فانها تهرم وهي ذات وعي جـد ملتزم باللحظة التي هي

فيها حيث يجب ان تبدو اللحظة في نظرها خلوداً . وهذه الكائنات تحيا ، ولكن حياتها كحياة الاطفال في سنهم الاولى ، الاطفال الذين لا تزال المسيحية تعتبرهم حتى الآن « أبرياء » ، فهم لا يعرفون أي شيء عن الحياة ، وهم يموتون ويرون الموت دون أن يعرفوا بأي أمر عنه . لذلك فان الانسان ذا الوعي المكتمل في يقظته ، الانسان السديد ، الانسان الذي حرر عادة باللغة فهمه من الاتكال على البصر ، يمتلك (بالاضافة الى الاحساس) تصوراً عن الزوال ، أي ذاكرة عن الماضي كماضٍ ، وقناعة اختبارية بحتميته ، فنحن الزمان ، ولكننا نمتلك ايضاً صورة للتاريخ ، وفي هذه الصورة يرسم الموت ، وترسم الى جانبه الولادة ، ويبدو الموت والولادة أحجيتين مغلفتين بلغزين . أما بالنسبة الى كل الكائنات ما عدا الانسان ، فان الحياة تتابع مجراها دون ان تستثير في هذه الكائنات أي شك في حدود الحياة ، أي ان تلك الكائنات تعيش دون معرفة تعي واجبها ومعناها وديمومتها وهدفها ، ولهذا السبب فاننا نجد هذه الهوية العميقة وذات المغزى ، فيما نجاهه مراراً ، ان يقظة الحياة الباطنية في الطفل لها علاقة ما بالموت . فالطفل يدرك فجأة معنى جثته ، ويرى فيها شيئاً قد تحول كلياً الى مادة ، الى فراغ كامل ، وفي اللحظة ذاتها تشعر هذه الجثة بذاتها ككائن فرد في عالم ممتد .

ولقد قال « تولستوي » مرة :

« ان هناك خطوة واحدة تفصل بين الطفل البالغ من العمر خمس سنوات وبينني ، ولكن المسافة التي تفصل بين الطفل الوليد وبينني هي مسافة هائلة مرعبة . »

هنا ، وفي لحظات الوجود الحاسمة ، عندما يصبح الإنسان إنساناً ويدرك توحده المرعب فيما هو كوني « Universal » ، يلقي الرعب من العالم بالقناع عن وجهه لأول مرة ، بوصفه الرعب الانساني الجوهرى من الموت ، ومن حد عالم النور والفراغ المتخشب الصارم . فجميع الاديان والابحاث العلمية ، والفنون والفلسفة انطلقت من رعب الانسان من الموت ، وتربط جميع الرموز

العظمى اشكال لغتها ، بذهب الميت ، وتبدى هذه الاشكال في تدبر أمر الميت وفي تزيين قبور الموتى .

ويبدأ الاسلوب المصري في هياكل أضرحة الفراعنة ، وينطلق الاسلوب الكلاسيكي بالزخرفة الهندسية للاواني التي يحفظ فيها رماد الموتى ، أما الاسلوب العربي فيبدأ بالسرايب والتوابيت الحجرية ، وأخيراً ينطلق الاسلوب الغربي من الكاتدرائيات حيث يقوم الكاهن كل يوم بالمصادقة على تضحية المسيح بنفسه ، وتنبع الحساسية بكل صيغها من هذا الرعب البدائي ، فتحتل الصيغة الكلاسيكية في استمسائها بالحقاد الذي هجرته الحياة ، أما الصيغة الغربية فانها تتجلى في طقس المعمودية الذي يكتسب الحياة ويقهر الموت ، وأخيراً ترتسم الصيغة الفاوستية في الندامة التي تؤهلها لتلقي جسد يسوع المسيح والخلود بواسطته . ونحن ما لم نمتلك الاهتمام اليقظ الدائم بالحياة التي لم تمض بعد ، فاننا نبقي مجردين من كل اهتمام بما مضى ، فالحيوان يمتلك مستقبلاً فقط ، أما الانسان فيعرف ماضياً أيضاً ، وبهذا توقظ كل حضارة جديدة بنظرة جديدة في العالم ، أي أنها توقظ نتيجة للمحة مفاجئة للموت بوصفه سر العالم المُدرَك . فلقد ولدت الروح الفاوستية لهذا الدين عندما انتشرت في اوروبا الغربية الفكرة القائلة بان نهاية العالم قد أصبحت وشيكة دانية ، ولقد استنفر الرجل البدائي ، في ذهوله العميق من الموت ، جميع قوى روحه كي ينفذ الى عالم الممتد ويُتمسسه بواسطة الحدود النهائية التي لا ترحم والمتوفرة دائماً لسببيته . فهذا العالم (عالم الممتد) هو مليء دائماً بقدره مظلمة ، قادرة على كل شيء ، تهدده أبداً بوضع نهاية لوجوده . ولقد كان هذا الدفاع الحيوي الفعال يكمن عميقاً في وجوده اللاوعي ، ولكنه لما كان هذا الدفاع هو الحافز الاول الذي كشف للانسان البدائي ان النفس والعالم شيان منفصلان متعاديان ، لذلك فان هذا الحافز يعتبر مطلع السلوك الشخصي في الحياة ؛ وهكذا يبدأ شعور « الأنا » وشعور العالم بالعمل ، وكل حضارة ، في ظاهرها وباطنها ، في سلوكها وإنجازها هي في كاملها

تشديد على رغبة الانسان في صيره إنساناً ، ولذلك فإن كل ما يقاوم إحساساتنا فيها بعد ، ليس مجرد مقاومة او مجرد شيء أو مجرد انطباع ، كما هي الحال بالنسبة الى الحيوان والطفل ، بل إنما هو تعبير ايضاً . فالاشياء ليست مجرد أشياء يحتويها العالم المحيط بنا ، بل انما هي أشياء لها معنى ومفهوم بوصفها ظاهرة في نظرتنا الى العالم . وهي ، في الاساس ، كانت تمتلك صلة بالانسان ، ولكن الآن أصبح للإنسان صلة بها ^(١) ، ولقد أمست تلك الاشياء شعارات لوجوده . (الانسان) وهكذا فانه جوهر كل رمزية أصيلة (لا واعية وضرورية باطناً) ينطلق من المعرفة بالموت حيث يحسر سر الفراغ القناع عن وجهه ، زد على ذلك أن كل الرمزيات تشتمل على نازع دفاعي ، وهذا النازع تعبير عن رهبة عميقة ، رهبة تعبر عنها الكلمتان القديمتان في مفهوميهما للاحترام والبغضاء ، كما وأن الشكل اللغوي لكلمة رهبة ينبئنا فوراً بالعداوة والاحترام .

إن كل شيء في مجرى الصير هو فان ، وليست الشعوب واللغات والاجناس والحضارات هي وحدها زائلة فانية ، فعقب بضعة قرون من يومنا هذا لن تكون هناك حضارة غربية ، ولن يكون هناك من الالمان والانكليز او الافرنسيين ، أكثر مما كان هناك من الرومان في عصر يوستينيان . وهذا لا يعني أن تتالي الأجيال البشرية قد فشل ، بل إنما يعني فشل الشكل الباطني لأمة قد صنعت من عدد من الاجيال إشارة واحدة مفردة لم يعد لها وجود . فالمدينة الرومانية مثلاً وهي أشد رموز الوجود الكلاسيكي قوة ومناعة ، كانت لها ، مع ذلك بوصفها شكلاً ، ديمومة لا تتجاوز بضعة قرون . ولكن الظاهرة البدائية للحضارة العظمى ستختفي في أحد الايام ايضاً ، وسيختفي الانسان ، وسيختفي ما وراء الانسان من ظاهرات وجود نبات وحيوان على سطح هذا الكوكب ،

(١) لا شك ان القارئ يدرك ما يعنيه شبنغلر في قوله الانف الذكر ، فهو يريد ان يقول أن الانسان كان في البداية يتفاعل معها أما الآن فأصبح يتفاعل وإياها .

وسيفتني كامل العالم بما فيه من مجموعات شمسية . إن كل الفنون فانية زائلة ، وليست الفنون البدائية فقط ، بل الفنون نفسها ، وفي أحد الأيام سيطوي الفناء آخر فاصلة موسيقية كتبها موزارت ، وسيطمس الزوال آخر صورة رسمها رمبراندت ، رغمًا من أنها قد يبقيان على قطعة من قماش ملون ، او صفحة من نوتة موسيقية ، وذلك كله لأن العدم يكون آنذاك قد افترس آخر اذن تسمع هذا اللحن ، والفناء قد أتى على آخر عين تتملى تلك الصورة . ان كل فكر وإيمان وعلم يموت حالما تحمد أنفاس الارواح التي كانت حقائقها في عوالمها « حقائق خالدة » وضرورية . وستموت ايضا عوالم الكواكب التي بدت عوالم خاصة بعين خاصة ، عوالم خاصة بعلماء الفلك على ضفاف النيل والفرات ، وذلك لان عيننا تختلف عن عين اولئك الفلكيين ، وعيننا ايضا هي بدورها فانية . كل هذه هي اشياء نعرفها لكن الحيوان لا يعرف بها ، وما لا يعرفه لا وجود له في العالم المختبر المحيط به . ولكن إذا ما زالت صورة الماضي ، فان الحنين الى إعطاء العابر معنى اعمق يزول ايضا ، وهكذا واستناداً الى الكون الكبير الانساني المجرد ، نجعل من بيت الشعر الذي اقتبس مراراً شعاراً لنا ، وأعني به البيت القائل :

« كل ما هو ماضٍ هو مجرد رمز » .

ومن هنا نقاد ، دون أن نلاحظ ، لنعود إلى معضلة الفراغ ، مع ان هذه المعضلة تتخذ الآن شكلاً طرياً غضاً ومفاجئاً . والحق انه نتيجة لما اورده آنفاً يبدو أن هذه قابلة لأول مرة للحل ، او نقول بمزيد من التواضع ، قابلة للتعبير عنها ، تماماً كما جعلنا فيما سبق معضلة الزمان بواسطة فكرة المصير أقرب الى الادراك والفهم . ففي لحظة استيقاظنا تبدو الحياة المحتومة الموجهة في الحياة الظاهرية كعمق مختبر . فكل شيء يمتد بنفسه ، لكنه لم يصبح « فراغاً » بعد ، لم يصبح شيئاً ما قائماً بذاته ، بل انما هو امتداد ذات يتابع بحركته من التحرك هنا إلى التحرك هناك . زد على ذلك ان خبرة العالم ترتبط وثيق ارتباط بجوهر العمق ، وينظر اليها بالاضافة الى الطول والعرض

على أنها بُعد ثالث ، لكن هذا الثالث من العناصر ذات النظام المتشابه ، هو مضلل من مستهله ، وذلك لان هذه العناصر داخل انطباعنا عن العالم الفراغي ، هي عناصر غير متكافئة ، زد على ذلك انها غير متجانسة . ولا شك ان الطول والعرض يشكلان اختبارياً وحدة ، وليس مجرد مجموع ، لكنهما (ونحن نتمتع استعمال الجملة التالية) مجرد شكل للتصديق والقبول ، وهما يمثلان الانطباع الحسي المجرد ، أما العمق فانما هو ممثل للتعبير ، ممثل للطبيعة ، وبه يبدأ العالم .

ان هذا التمييز بين « البعد الثالث » وبين ما يطلق عليها بالبعدين الآخرين ، ونحن لسنا بحاجة الى القول بانها غريبان غرابة كلية عن الرياضيات ، هو تمييز ملازم للتعارض القائم بين تصورات الحس وبين التأمل .

فالامتداد الى العمق يحوّل تصورات الحس الى تأمل ، والحق أن العمق هو البعد الأصيل الاول بكل ما للأصالة من معنى ، ففيه ينشط الوعي اليقظ ، بينما يكون في « البعدين » الآخرين مستكيناً خامداً . وهو المحتوى الرمزي لنظام معين لحضارة معينة ، يُعبر عنها بواسطة هذا العنصر الجوهري الأصل غير القابل للتحليل (العمق) . واختبار العمق وما سأقوله يشكل مقدمة منطقية يركز إليها كل ما سيتبع) هو فعل ، له من الاكراه والضرورة ، ما له من الابداع ، وبواسطته تحفظ الأنا عالمها ، أو بالأحرى تخضعه لها . وتصوغ الانا من دفق الانطباعات وحدة شكلية ، أي صورة سينائية ، وهذه الصورة حالمًا يسيطر عليها الفهم تخضع لمبدأ القانون والسببية ، وهي لذلك وبوصفها تصميمًا وضعته روح فرد ، عابرة فانية .

وبما لا شك فيه ، أن اختبار العمق ، هذا الامتداد ، الذي مهما نازعه العقل وخاصمه ، هو قادر على التزيي بأشكال لا نهاية لها ، ولا شك أنه ينشط وفق مختلف الاساليب ، وليس اختلاف نشاطه فقط كاختلاف نشاطه في الانسان المكتمل عن نشاطه في الطفل ، أو اختلافه في انسان الطبيعة عن إنسان المدنية ، أو في الصيني عن الروماني ، بل إنما هو يختلف بين فرد

وفرد ، وذلك وفقاً لاختبار كل فرد للعالم ، وما إذا كان هذا الاختبار
إختباراً تأملياً أم يقطاً ، نشيطاً أم وديعاً مسالماً . لقد ترجم كل فنان الطبيعة
بواسطة الخط أو النغم ، لكن كل فيزيائي (أعربياً كان أم يونانياً أم المانياً)
قد شرّح الطبيعة إلى عناصر نهائية ، ولكن كيف جرى أن جميعهم لم يكتشفوا
الشيء نفسه ؟ وجواباً على هذا السؤال أقول لأنه كان لكل واحد منهم الطبيعة
الخاصة به ، وكان كل واحد منهم يؤمن (بسذاجة جاءت والحق بمثابة نجاة
لفكرة عالمه ولنفسه بالذات) بأن جميع الأشخاص الآخرين يشاركونه
في رأيه .

إن الطبيعة هي حيازة تمتصها أكثر المضامين الشخصية ضغطاً وعصراً ،
والطبيعة هي وظيفة حضارة معينة .

- ٣ -

لقد اعتقد « كنت » بأنه قد بت في القضية الكبرى وهي ما إذا كان
عنصر البدهاة سابق الوجود ، أم أنه يُكتسب بالخبرة ، وذلك في نظريته
المشهورة القائلة بأن الفراغ هو شكل الإدراك الحسي الذي يمكن وراء جميع
الانطباعات عن العالم . ولكن « عالم » الطفل اللامكتثر ، وعالم الحالم أيضاً
يملك دون ريب ، أيضاً هذا الشكل بطريقة مترددة غير واثقة ، وأن
المعالجة المتوترة العملية التقنية لموضوع العالم المحيط بنا (هذه المعالجة المفروضة
على الكائن الحر في تحركه والذي هو لا يشابه زناً بقى الحقل حيث عليه أن يهتم
بتدبر أمور عيشه وحياته) هي التي تجعل الامتداد الذاتي الحسي يتصلب
ويتخشب ليمسي ثالث الابعاد العقلاني . وإن إنسان المدينة في الحضارة
الناضجة ، هو وحده الذي يعيش حقاً في هذه اللحظة الواضحة الساطعة ،
وليس هناك إلا بالنسبة الى فكره فراغ لا يمت من قريب أو بعيد بأية صلة

الى الحياة الحسية ، فراغ ميت وغريب غرابة مطلقة عن الزمان ، وهذا الفراغ لا يوجد في شكل مدرك بداهة ، بل انما يوجد في شكل مفهوم فهماً عقلياً . وليس هناك من شك إطلاقاً أن الفراغ الذي أبصر به « كنت » في كل ما حوله وادركه بمثل ذلك اليقين غير المشروط وذلك عندما كان يحل لغز التاريخ فكراً ، لم يكن يوجد في أي شيء مشابه لشكل صارم مدقق كهذا ، بالنسبة الى أسلافه من « الكروولنجيين » . إن عظمة كنت تقوم على فكرته في « جوهر البداهة » وليس على تطبيقه لهذه الفكرة . فلقد سبق لنا ان رأينا أن الزمان ليس شكلاً للادراك الحسي ، كما وأنه ليس بشكل لاي شيء آخر إطلاقاً ، وذلك لان الاشكال توجد داخل ميدان الممتد ، وليس لدينا أية إمكانية لتعريف الزمان سوى قولنا بأنه هو المفهوم المعاكس لمفهوم الفراغ . ولكن هناك سؤالاً آخر : هل كلمة « الفراغ » هذه تقضي صحيحاً المحتوى الأصلي لما هو مدرك بداهة ؟ ووراء كل هذا توجد الحقيقة البسيطة الصريحة القائلة بأن « شكل الادراك الحسي » يتبدل مع المسافة . فكل سلسلة جبال بعيدة تدرك كسطح مشهدي ، ولا يوجد هناك أي انسان يستطيع أن يزعم بأنه يرى القمر كحجم ، فالقمر بالنسبة الى العين هو مجرد سطح ، وهو لا يكتسب شكلاً فراغياً إلا عندما ينظر إليه بالتلسكوب ، وذلك حينما تختصر المسافة بين الراصد والقمر اختصاراً مصطنعاً . فمن الواضح إذن أن شكل الادراك الحسي هو وظيفة المسافة . زد على ذلك اننا عندما نتأمل في أي شيء من الاشياء فاننا لا نتذكر تماماً الانطباعات التي حصلنا عليها في ذلك الوقت ، بل إنما « نعرض على انفسنا » صورة لفراغ مستخلصة من تلك الانطباعات ، ولكن هذه الصورة قد نتخذها أو بالاحرى حقاً نتخذها بالنسبة الى الواقعة الحية . لقد سمح كنت لنفسه بأن يضل ، إذ كان عليه بالتأكيد ألا يسمح لنفسه بأن يفرق بين اشكال الادراك الحسي وبين اشكال القياسات المنطقية ، وذلك لان تصويره للفراغ يضم في الاساس كلا النوعين من الاشكال .

وكما ان «كنت» قد شوه معضلة الزمان حينما دفع بها ليربطها بالحساب الذي أُسيء فهمه إساءة جوهرية ، ولذلك فانه عاجل وفق هذه القاعدة نوعاً شبيهاً من الزمان الذي يفتقر الى صفة حيائية للاتجاه وهو لذلك مجرد مخطط فراغي ، كذلك فان كنت قد شوه معضلة الفراغ حينما ربطها الى الهندسة المألوفة .

وقد حدث ان اكتشف «غاوس» عقب بضع سنين من انجاز كنت لكتابه الرئيسي ، اولى النظريات الهندسية غير اليوقليدية. وقد عرضت هذه النظريات عرضاً لا يُعاب او ينقد بالنسبة الى صحتها الخالدة حيث مكنتها من ان كتبت بان هناك انواعاً رياضية صارمة عديدة ذات امتداد مثلث الابعاد، وان جميع هذه الانواع هي حقيقة بالبداهة ، وأنه ليس بالامكان ان يُميز أي نوع منها بوصفه « الشكل » الأصيل «للاذراك الحسي» . والحق انه كان الخطأ شنيعاً لا يغتفر ان يُزعم في عصر يعيش فيه « أيلر ولاغرانج » بان الهندسة المدرسية الكلاسيكية (وهي الهندسة التي استأثرت ابدأً بفكر « كنت :) تتوالد وتحيا من جديد في اشكال الطبيعة المحيطة بنا . ففي لحظات من مراقبة دقيقة قصيرة النظر جداً ، وفي حالات تكون فيها العلاقات التي هي موضوع البحث ، من القلة ما يكفي ، فعندئذٍ تتفق أكيداً الانطباعات الحية والقواعد الهندسية المألوفة ، ولكن ما تؤكد الفلسفة من وجود اتفاق صحيح بينها أو مضابقة بعضها بدقة على بعض ، هو أمر تعجز العين أو آلات القياس عن عرضه . فعلى كل من العين وآلات القياس ان تقصر عند حد معين من الدقة والصحة ، حد بالغ البعد أكيداً عن المركز الضروري الذي نخولنا ان نقرر مثلاً أية وحدة هندسية من الوحدات الهندسية اليوقليدية ، هي الهندسة التجريبية للفراغ . ففي المستويات الرفيعة والمسافات الشاسعة حيث تسيطر خبرة العمق على صورة الادراك الحسي سيطرة كاملة (مثلاً التأمل في 'منظر طبيعي كما هو في تعارضه والرسم) فان شكل الادراك الحسي يكون عندئذٍ متعارضاً متعارضاً اساسياً والرياضيات ، فلمحة واحدة نلقي بها على أي شارع

مستقيم تثبت لنا أن الخطوط المتوازية تلتقي في الأفق ، فالمرئيات العربية في اللوحات الزيتية وغيرها من المرئيات الصينية التي تختلف عن تلك تماماً ، تستند معاً على هذه الواقعة ، زد على ذلك ان ارتباط هذه المرئيات بمشاكل الجذر لكل من رياضياتها الخاصة أمر لا يخطئه ظن أو فهم .

ان العمق الاختباري في نوع صيغة اللانهائي ، فرار زواغ يفلت من كل تعريف رقمي . فكامل الشعر الغنائي والموسيقي ، وكل التصوير الزيتي من مصري وصيني وغربي ينكر في فرضياته أي تركيب رياضي صارم كما يُحس به ويرى في الفراغ ، ويعود سبب فشل الفلاسفة المحدثين في ملاحظة هذا التعارض الى افتقارهم الى أبسط مقدرة على فهم التصوير الزيتي . « فالأفق » الذي فيه وبواسطته تذوب جميع الصور البصرية في سطح نهائي ، هو شيء غير قابل لأي نوع من المعالجات الرياضية ، وكل مساحة من فرشاة فنان تدحض مزاعم الفلسفة التقليدية للمعرفة والمنطق . وكما ان الأحجام الرياضية مجردة من الحياة ، فكذلك ليس « للابعاد الثلاثة » حدود طبيعية ، ولكن عندما يتشابه هذا الموضوع والمحمول (Proposition) مع سطح وعمق الانطباع المختبر ، فان الخطأ « الاستمولوجي » يقود الى خطأ أصلي آخر ، واعني بهذا الخطأ ، القول بان الامتداد المدرك هو ايضاً دون ما حدود ، بالرغم من ان رؤيتنا حقاً لا تحيط إلا بالقطعة المضاءة من الفراغ ، وتتوقف عند حد ضوئي لتلك البرهة المعينة التي قد تكون أجلاذ (جمع جلد) كوكب او مجرد الهواء الجوي (Atmosphere) النير . فكامل العالم المنظور هو مجموع المقاومات الضوئية ، وذلك طالما أن الرؤية تعتمد على وجود ضوء مُشعّ او معكوس . ولقد توقف الاغريق عند هذا القول الآنف الذكر ، أما الفضل كل الفضل في اكتشاف فكرة تقول بوجود كونٍ لا متناهٍ للفراغ ، فراغ يضم أنظمة نجمية لا نهاية لعددها وذات مسافات لا تبلغها كل الامكانات البصرية ، فان هذه الفكرة جاءت ابداعاً لرؤيا باطنية ، رؤيا غير قابلة لكل انواع التحقق بواسطة العين ، وحتى التحقق كفكرة ، وهي غريبة عن

أشخاص كل الحضارات المختلفة ، ولا يمكن هؤلاء منها اختلفت أجناسهم
ونباينت حضاراتهم ان يدفعوا بها الى التحقق .

- ٤ -

إذن فلقد كان نتاج اكتشاف « غاوس » ، هذا الاكتشاف الذي بدل
مجرى الرياضيات الحديثة تبديلاً كاملاً ، يتمثل في تقريره القائل بان هناك
تراكيب عديدة متساوية في صحتها للامتداد المثلث الابعاد . أما اذا كان
على أحدهم ان يتساءل فيقول أي من هذه التراكيب ينطبق على الادراك
الواقعي ، فان مثل هذا السؤال يكشف عن ان السائل لا يفهم ابسط أمور
المشكلة . فالرياضيات أشئنا أم أبينا تستخدم الصور المنظورة والمشاهد
كلاءمات فعالة ، وتشغل نفسها بالمناهج التي هي متحررة كامل التحرر من
الحياة والزمان والمسافة ، وتهتم بعوالم شكل لارقام مجردة حيث تكون
صحتها (لا أساسها الواقعي) معدومة الزمان وشبيهة بكل شيء آخر مما
هو « معروف » ومعروف بواسطة المنطق السببي ، لكنه غيز مختبر .

وبهذا اصبح الفرق بين طريقة الوجدان وبين لغة الشكل الرياضي صريحاً
واضحاً كما رفض سر الصيرورة الفراغية .

ولما كانت الصيرورة هي أساس الصير ، الذي هو التاريخ الحي المتتالي
للطبيعة المكتملة الميتة ، والمصير الخاضع للقانون السببي ولما اقيم على قواعد
سببية ، لذلك فان الاتجاه هو ايضاً أصل الامتداد .

ان سر الحياة الذي يحقق ذاته ، والذي نلامسه (نلامس معناه - المترجم)
بكلمة الزمان يشكل أساس ذاك الشيء الذي عندما يُنجز ، يُفهم (أو
بالأحرى يشير الى شعور باطني داخلنا) بكلمة فراغ . ان كل امتداد واقعي
قد انجز داخل وبواسطة خبرة عمق ، وان ما كان يُشار اليه في الأصل

بكلمة زمان هو تماماً عملية الامتداد ، وهذه العملية تبدأ اول ما تبدأ حساً (وخاصة بصرياً) وتصبح بعدئذ فقط فكراً يغوص في العمق والمسافة مثلاً الخطوة من شبه الانطباع عن أصغر الديدان المائية الى الانطباع عن الصورة الكونية الكبيرة المنتظمة بما فيها من حركات واضحة غامضة . فنحن نشعر (والشعور هو الذي يشكل حالة الدراية بما كل ما هو محيط بنا) باننا داخل امتداد يحيط بنا ، ونحن لسنا بحاجة إلا الى اتباع هذا الانطباع الأصيل عما نشاهده في العالم ، كي ندرك ان هناك بالواقع ، بعداً حقيقياً واحداً فقط للفراغ ، وهذا البعد هو الاتجاه المنطلق من نفس الفرد خارجاً ضمن المسافة « الـ هناك » ، والمستقبل ، وان المنهاج التجريدي للابعاد الثلاثة هو عرض ميكانيكي وليس حقيقة من حقائق الحياة . فبواسطة خبرة العمق يمتد الإحساس ضمن العالم . ولقد سبق لنا ان رأينا ان التوجيه الموجود داخل الحياة يحمل طابع غير القابل لعكس مجراه ، وهناك شيء ما من طابع الزمان هذا داخل نزعتنا الغريزية الى الاحساس بالعمق الموجود داخل عالم ذي اتجاه واحد وحيد ايضاً ، مثلاً ، من داخل انفسنا الى الخارج ، وليس أبداً من الافق الى داخل (١) انفسنا .

وقد رتبت الحركة الجسمانية للرجل وللحيوان وفق هذا المفهوم . فنحن نتحرك قدماً الى الأمام ، نحو المستقبل ، ونحن لا نقرب فقط بكل خطوة نخطوها من أهدافنا بل انما نقرب ايضاً من شيخوختنا ، ونحس بان كل نظرة نلقي بها الى الوراء ، هي لمحة نلمح بها شيئاً ما قد أصبح ماضياً ، شيئاً قد أمسى تاريخاً . واذا كان باستطاعتنا ان نصف المدرك (ما فهم) ، وأعني به السببية ، بانها مصير يصبح متخسباً ، فعندئذٍ باستطاعتنا ايضاً ان نصف بالمثل العمق الفراغي بانه زمان يصبح متخسباً . ان ذاك الشيء الذي لا يحس به فقط الانسان بل الحيوان ايضاً ، ويحسه ناشطاً فيما حوله كمصير ويدركه

(١) هذا القول الوارد اعلاه يشكل إحدى نقاط التعارض الاساسية بين شبنغلر والفلسفة المادية ، وخاصة الفلسفة المادية الديالكتيكية .
- المترجم -

بواسطة اللمس والنظر والسمع والشم كحركة ، اقول ان ذلك الشيء يتخشب عند إمعان النظر فيه ويصبح سيبياً . فنحن نشعر باقتراب الربيع ، ونشعر مقدماً كيف تمتد مناظر الربيع حولنا ، لكننا نعرف أيضاً بان الأرض كما تتحرك في الفضاء ، تدور ، وان ديمومة الربيع تتشكل من تسعين دورة كهذه ، او يوم . ان الزمان يلد الفراغ ، لكن الفراغ يميت الزمان . ولو ان « كنت » كان أكثر دقة واحكاماً في تحديد نظرياته ، لقال ان الزمان هو شكل الادراك ، وان الفراغ هو شكل المدرك ، وعندئذ فان الترابط بين هذين كان لا شك سيكشف عن سره « لكنت » ان المنطيق والرياضي او الفيزيائي ، لا يعرف في لحظات الفكر المركز إلا الصير ، (الذي قد فصل عن حادثة مفردة بواسطة التأمل والتأمل فقط فيه) ولا يعرف الا الفراغ المنهاجي الحقيقي (هذا الفراغ الذي لكل شيء فيه ملكة ذات ديمومة قابلة للتعبير الرياضي عنها) لكن هذا الواقع وحده هو الذي يدلنا على كيفية نمو الفراغ وتطوره المتتاليين ، فنحن عندما نحملق في المسافة بجواسنا يطفو الفراغ حولنا ، لكننا عندما نذعر ، فان العين اليقظة ترى فراغاً متخشباً صلباً . ان الفراغ ، ومبدأ كامل وجوده هو ، خارج نطاق الزمان ومنفصل عنه وعن الحياة . ففيه تكن الديمومة ، وهي جزء من زمان اضمحل وباد ، بوصفها ملكة معروفة للأشياء . ونحن بما أننا نعرف انفسنا ايضاً باننا كائنات في الفراغ ، نعرف بان لنا ديمومة وحداً ، وهذين ينذراننا عقرباً الساعة بصورة متواصلة مستمرة . لكن الفراغ المتخشب هو عابر ايضاً ، (وهو يختفي من عالمنا المحيط بنا ذي الالوان المتعددة والواسعة الانتشار ، وذلك عند اول فترة من راحة واسترخاء تعقب التركيز الفكري) وهكذا فانه اشارة ورمز من اعظم الرموز ، واشدها جبروتاً واقواها جوهراً ، إذ انه رمز الى الحياة نفسها . وذلك لان الادراك القسري المكثف الكامل للفراغ ، هذا الادراك الذي يسيطر على الوعي بقوة حادثة مبدئية (تحدث في آن واحد واستيقاظ الحياة الباطنية) هو الذي يحدد الخط الفاصل بين الطفل

وبين الرجل . فالذي يفتقر اليه الطفل هو الخبرة الرمزية بالعمق ، فهو يتطلع الى القمر ، ويحس ببعده ، لكنه مع ذلك لا يعرف بعد أي معنى في العالم الابد ، وهو شبيه بالانسان البدائي الذي يَعْمَهُ في « كونتنيوم » من الاحاسيس الحاملة .

ومن البديهي ان لا يخلو الطفل من الخبرة بالمتد شريطة ان يكون من ابسط الانواع ، لكنه يخلو من ادراك للعالم ، فهو يحس بالمسافة ، لكن المسافة لا تكون تتحدث الى نفسه بعد . ومع يقظة النفس يكتسب الاتجاه ايضاً في البدء تعبيراً حياً عنه (فالتعبير الكلاسيكي يتمثل في التثبت الدائم بالحاضر القريب واطراح البعيد والمستقبل جانباً ، والفاوستي في طاقة الاتجاه التي كرسَتْ نظرها للتطلع فقط الى أبعد الآفاق ، والصيني في تجوال طليق بين هنا وهناك ، وأمام وخلف ، مع أنه أخيراً يعتز بهدفه المصري في زحف ثابت القدم على درب وضع قدميه عليه . وهكذا فان فكرة المصير تتجلى في كل خط من خطوط الحياة . وبواسطة هذه الفكرة فقط نصبح أبناء حضارة معينة خاصة ، حضارة يربط بين أبنائها شعور مشترك بالعالم ، وشكل مشترك للعالم مشتق من هذا الشعور . وتوحد هوية عميقة يقظة النفس وخروجها الى الوجود الصريح ، وتعميدها باسم الحضارة ، وبين إدراكها المفاجيء للمسافة والزمان وولادة عالمها الخارجي على يد رمز الامتداد ، وهذا الرمز يكون ويبقى فيما بعد الرمز الاولي لتلك الحياة ، وهو الذي يكشف عن طرازها المعين . وعن شكلها التاريخي الذي تحقق داخله إمكاناتها الباطنية تحققاً مطرداً ويستق الرمز المعين للامتداد من التوجيه المعين ، وهو مثلاً بالنسبة الى النظرة الكلاسيكية الى العالم ، القريب والمحدود تحديداً صارماً والمستقل بذاته . أما النظرة الغربية فتري فيه الفراغ المثلث الابعاد اللامتناهي في اتساعه وعمقه ، أما النظرة العربية فهي تری في العالم مغارة وكفناً . وهكذا نرى معضلة فلسفية قديمة تنتهي الى لا شيء . فهذا الشكل الاولي للعالم هو شكل فطري بقدر ما هو ملك أصيل لنفس تلك الحضارة التي تعبر عنها حياتنا ككل ، كما

وأنه يكتسب بقدر ما تصادق كل نفس فردية لنفسها على ذلك العمل الابداعي
وبقدر ما يتفتح في ذاتها رمز العمق الذي هو قضاء وجودها وقدره ، وذلك
كما يتفتح جناحا الفراشة وينتشران .

إن أول إدراك للعمق هو عمل من أعمال الولادة ، أي إنه التمتع الروحية
لما هو جسدي ، ففيه تولد الحضارة من أحشاء مناظر وطنها الطبيعية ، كما
وتكرر كل نفس من نفوس أبنائها هذه العمل وهذا هو الذي أسماه افلاطون
- بربطه بالعقيدة الهيلينية المبكرة - « Anamnesis » والذاكرة الاولى ذاكرة
الوجود الاول . إن محدودية شكل العالم الذي يتكون في كل نفس هي في
فجر اكتمالها ، يكتسب معناه من الصيرورة . « فكنت » المنهاجي بماله من
مفهوم لشكل البدئية ، كان لا شك سيبدأ بترجمة هذه الاحجية بالذات بواسطة
نتيجة ميتة ، بدلاً من أن يسلك اليها طريقاً حياً .

ومن الآن فصاعداً فاننا سنعتبر نوع الامتداد بوصفه الرمز الاول لحضارة
من الحضارات ، ومنه سنستنتج ونستخلص كامل شكل لغة واقعته ، ونستدل
على سيائه في تضادها وسياء كل حضارة من الحضارات الأخرى ، وحتى اكثر
من كل ذلك سنستخلص كامل افتقار الانسان البدائي تقريباً الى معرفة سياء
ما يحيط به من عالم . ومن الآن فصاعداً ترتفع تراجم العمق الى أعمال ، إلى
تعايير اشتقاقية داخل الانجازات ، الى تحول الواقعة ، تحولاً لا يتوخى فقط
خدمة ضرورات الحياة (كما هي الحال بالنسبة الى الحيوانات) بل انما يخدم
فوق كل شيء في إبداع صورة من شتى انواع العناصر الامتدادية (المادي
منها والخط واللون والنغم والحركة) صورة كثيراً ما تنبعث من جديد
انبعاثاً له من القوة ما يسحر ، تنبعث بعد قرون ضائعة في صورة عالم لحضارة
أخرى ، كي تطلع تلك الصورة الاشخاص الجدد على الطريقة التي كان رساموها
يفهمون العالم وفقها .

لكن الرمز الاول لا يحقق ذاته ، بل إنما هو ناشط بواسطة حس كل
إنسان بالشكل ، وحس كل بيئة وعمر ومرحلة ، وهو الذي يملئ اسلوب كل

تعبير للحياة ، وهو ملازم لشكل الدولة ، وللأشكال الدينية والخرافية والمذهبية ، وللمثل العليا الأخلاقية ، وللأشكال الرسم الزيتي والموسيقى والشعر ، ولكل التصورات الجوهرية للعلوم ، غير أن هذه الأشكال جميعاً لا تعرضه (أي ان الرمز الاولي ليس من معطياتها) . ونتيجة لذلك فانه غير قابل للعرض بواسطة الكلمات ، لان اللغة والكلمات هي نفسها رموز اشتقاقية ، وكل رمز على حدة يتحدث عنه (الرمز الاولي) لكنه يتحدث عنه فقط الى الشعور الباطني لا الى الادراك او الفهم . ولذلك فنحن عندما نقول ، كما وسنقول منذ الآن فصاعداً ، بان الرمز الاولي للنفس الكلاسيكية هو ما هو مادي وجسم فرد ، وبان الرمز الاولي للنفس الغربية هو الفراغ المجرد اللامتناهي ، يصبح من المتوجب علينا أن نضيف الى قولنا هذا التحفظات القائلة بان النظريات والمفاهيم لا تستطيع أبداً ان تعرض اللامدرك ، وهكذا فان اقصى ما يستطيع جرس الكلمات ان يفعله هو أنه قد يتمكن من إيقاظ شعور هام خطير .

لقد كان الفراغ اللامتناهي هو المثل الاعلى الذي تجاهد النفس الغربية لبلاوغه ، وأن تراه يتجسد فوراً أمام ناظرها في العالم المحيط بها ، ولهذا فان هذا هو السبب الذي يجعل نظريات الفراغ التي لا يحصيها العدد، والتي تمخضت عنها القرون الأخيرة ، كتلك (قبل وفوق كل النتائج الظاهرة) فحوى عميقاً كأعراض (Symptoms) لشعور بالعالم . فإلى أي حد يمكن الامتداد اللا محدود وراء كل الاشياء الموضوعية ؟ والحق أنه لا يوجد تقريباً أي سؤال آخر لاقى من الامعان والتفكير العميق والتدبير ما لاقاه السؤال الآنف الذكر ، حتى أنه يبدو لنا تقريباً كأن سؤالا كل عالم آخر كان يدور حول المعضلة الواحدة ، معضلة طبيعة الفراغ . أو ليست هذه حالنا ايضاً؟ فكيف إذن لم يستثر إحجام كامل العالم الكلاسيكي عن صرف أية كلمة عنه إحجاماً كلياً ، أية ملاحظة ، زد على ذلك ان العالم الكلاسيكي لم يكن في الواقع يملك حتى الكلمة التي يمكن بواسطتها تلخيص هذه المعضلة تلخيصاً دقيقاً صحيحاً ؟

لماذا لم يأت الفلاسفة العظام ما قبل سقراط على ذكره ابداً ؟ فهل تفاضوا في عالمهم عن ذلك السؤال الذي يبدو لنا نحن معضلة كل المعضلات ؟ ألا يتوجب علينا أن نرى وندرك بأن الاجوبة على اسئلتنا تلك تكمن في سكوتهم وصمتهم وكيف يحدث وفقاً لاعمق ما لنا من شعور بأن « العالم » هو ليس سوى عالم الفراغ ذاك ، والذي هو الابن الحقيقي لخبرتنا بالعمق ، والذي تؤيد الانظمة النجمية التائهة فيه فراغيته العظمى وتثبتها ؟ فهل كان من المستطاع أن يفهم عالم هذا شكله ومفهومه ، ويُدرك من مفكر كالمفكر الكلاسيكي ؟ وزبدة القول ، اننا نكتشف فجأة ان « المعضلة الخالدة » التي ألمّ بها « كنت » باسم الانسانية إلخاماً ذا عاطفة هي نفسها رمزية ، هي معضلة غريبة صرفة ، ومعضلة لا تنشأ ولا تعانيتها أذهان الحضارات الأخرى .

إذن فما هو ذلك الشيء الذي كان يعتبره الانسان الكلاسيكي ، هذا الانسان الذي لا تقل قوة بصيرته بالعالم المحيط به نفوذاً عن بصيرتنا ، المعضلة الاولى لكل كينونة ؟ لقد كانت المعضلة الاولى ($\alpha\pi\chi\eta$) ، أي الأصل المادي ، وأساس كل الاشياء المدركة ادراكاً حسياً ونحن اذا ما وعينا مضمون هذا القول فعندئذ سنقترب من مغزى الحقيقة ، لا حقيقة الفراغ ، بل إنما الحقيقة التي جعلت بضرورة المصير معضلة الفراغ معضلة غريبة ، ومعضلة موقوفة فقط على النفس الغريبة . إن هذه الفراغية بالذات والتي هي اصفى وأصدق عنصر في نظرتنا الى الكون ، والتي تمتص نفسها وتلد أحشائها جوهر كل الاشياء ، هي الفراغية ذاتها التي ترفضها وتردها الانسانية الكلاسيكية (التي لا تعرف كلمة تعبر بها عنها ولذلك فانها لا تمتلك فكرة عن الفراغ) بإجماع الآراء بوصفها أنها (أي الفراغية) اللا موجود ، بينما هي ليست باللا موجود . ولا اعتقد بأنه بالامكان المبالغة في هذا النفي ، فكامل عاطفة النفس الكلاسيكية تتركز في داخل عمل الاخراج هذا الصادر عن نفي للرمزية ، هذه الرمزية التي لا تستطيع ان تحس النفس الكلاسيكية بأنها واقعية ، والتي لا تستطيع بواسطتها (الرمزية) أن تعبر عن وجودها الخاص . وهنا يجابهنا فجأة عالم

ذو لون مختلف ، يجابهنا التمثال الكلاسيكي ^(١) بلاجسمانيته ، (فهو كله تركيب وسطوح معبرة وهو مجرد من كل باعث خفي مهما كان نوعه) يحتوي على كل ما تمثله الواقعة للعين الكلاسيكية ويحتوي عليه دون أن يترك أية فضلة منه . فهو (التمثال) المادي المحدد بعدياً المدرك والحاضر الفوري . وهذه الرغبة تستنزف مميزات هذا النوع من الامتداد . فالعالم الكلاسيكي ، اي الكون الكلاسيكي المؤلف من مجموعة حسنة الانتظام من كل ما هو قريب وقابل للنظر تماماً ، كون قد اكتمل في قبة السماء ، هذه القبة الزرقاء المجسدة ، وليس هناك أي شيء أكثر من هذا الكون .

فالحاجة التي نحس بها باطناً الى التفكير بان الفراغ هو وراء كما هو أمام هذه القوقعة ، كانت حاجة يفتقر اليها الشعور الكلاسيكي بالعالم افتقاراً كلياً . ولقد اشتط الفكر بالرواقين الى حد جعلهم يعالجون حتى ملكات الاشياء وعلاقاتها بوصفها « أحجاماً » .

فبالنسبة مثلاً الى « كريسبوس » كانت حتى الروح الإلهية حجماً ، وكان ديمقريط ، يرى ان النظر (البصر) ينشأ عن نفوذ ذرات الاشياء المنظورة الى العين .

وان الدولة هي جسم قد صنع من جميع أجسام المواطنين فيها ، والقانون لا يعرف الا أجساد الاشخاص والاشياء المادية والشعور يحيد آخر وأنبل تعبير عنه في الهيكل الحجمي للمعبد الكلاسيكي فلقد أخفي داخله الخالي من النوافذ بعناية وحذر ، وذلك بواسطة انتظام من أعمدة ، ولكن من الصعب على المرء ان يجد خارجه خطأ مستقيماً حقيقياً واحداً فلكل خطوة من درجات مدى ضيق يتجه خارجاً ، وكل درجة تلتصق نسبياً بالأخرى ، زد على ذلك ان رواقه وسطح قمته وجوانبه ، كل هذه هي جميعاً منحنية ، ولكل عمود انتفاخ خفيف ، ولا يلتصب أي عمود منها انتصاباً ذا زاوية

(١) لاحظ : استعملت كلمة لاجسمانية ، ولم استعمل كلمة لاجسمية ، وذلك لأن شينغلر كما لا شك يدرك القاريء يريد أن يقول بان التمثال الكلاسيكي مجرد من الحياة -- المترجم -

قائمة ، كما ان الابعاد الفاصلة بين كل عمود وآخر ابعاد ليست متساوية . لكن الالتفاف والانعطاف والمسافة تتبدل من زوايا ومراكز الجوانب تبديلاً ذا نسب محسوبة بعناية وحذر ، وهكذا فان كامل الحجم قد اعطي شيئاً ما يتأرجح غامضاً حول المركز . أضف الى ذلك ان انحناءاتها وتقوساتها هي من الجمال الى حد يجعلها مستعصية على العين ، ولا يستطيع المرء ان يعرفها الا « احساساً » ، ولكن هذه الوسائل ذاتها هي التي تستأصل الاتجاه الى العمق . فبينما يخلق الاسلوب المعماري الغوطي ويسمو ، ويحوم الأسلوب الايوني ويعلو، ويشمخ داخل الكاتدرائية عالياً كما تشمخ اشجار الغابة الفطرية البكر يضطجع المعبد الكلاسيكي ويجلس بهدوء ملوكي . وهذه الاشياء هي ايضاً صحيحة وذلك فيما يتعلق بالآلهة الفاوستية والآلهة الابولونية ، وكذلك فيما يتعلق ايضاً بالنظريات الاساسية لكل فيزياء منها . فتقابل مبادئ المركز والمادي والشكل مبادئ الحركة المتوترة والقوة (لاحظ القوة لا الطاقة) والكتلة . وقد عرفنا الكتلة بانها النسبة الدائمة بين القوة والعجلة (السرعة) ، اللذين يُصعد كلاهما أخيراً في العناصر الفراغية الصرفة لكل من القدرة والشدة .

وقد استوجب اسلوب ادراكنا للواقعة هذا ، بالضرورة ان تصبح الموسيقى الآلية التي وضعها أربابها العظام في القرن الثامن عشر ، اقول ان تصبح بالضرورة فنا رئيسياً عظيماً (master art) ، وذلك لانها الفن الوحيد من الفنون الأخرى الذي يرتبط عالم شكله ارتباطاً باطنياً بالرؤيا التأملية في الفراغ المجرد . وهي خلافاً للتماثيل المنصوبة في المعابد والاسواق الكلاسيكية ، فانها ميادين للاحجية (لاحظ الفرق بين الاحجية واللاجسمانية ، اوردناه آنفاً - المترجم) من النغم وفواصل النغم وبحوره . فالجوقة تلتفخ وتنفجر وتنحسر ، فهي ترسم المسافات والاضواء والظلال والعواصف والغيوم المناسبة ومضات البرق ، وألواناً صيرت ألواناً أثيرية (الاثير) ألواناً مترفعة متسامية ، ولنفكر فقط بالموسيقى الآلية لكل من غلوك وبيتهوفن .

نحن نجد القانون الصارم (الذي انجزه ستاميتز عام ١٧٤٠ تقريباً) لحركة

السوناتا ذات العناصر الاربعة والتي تبدأ تكاسلها في رباعيات بيتهوفن
وسيمفونياته المتأخرة (الأخيرة - المترجم) .

وأخيراً يحزر نفسه هذا القانون في عالم نغم موسيقى « تريستان » هذا العالم
المتوحد واللامتناهي كلياً في صغره ، تحريراً كاملاً من كل قابلية ارضية لادراكه ،
أقول إننا نجد هذا القانون « معاصراً » في مفهومنا لمعنى المعاصرة الذي سبق
لنا فشرحناه لقانون بوليكليتوس الذي سنه هذا النحات العظيم في كتابه
والذي حدد بموجبه القواعد الصارمة لتركيب الجسد الانساني ، والذي دام ساري
المفعول حتى ما بعد ليسبّوس . ان شعور النفس الاولي هذا بالخلاص الخلخل ...
في اللانهائي ، شعورها بالتححرر من كل ثقل مادي ، هذا الشعور الذي توقظه
فيما دائماً موسيقانا في أسمى اللحظات التي تمر بنا ، يطلق ايضاً سراح طاقة
العمق التي تحتجزها النفس الفاوستية ، بينما ان أثر الانجاز الفني الكلاسيكي هو
أثر يربط بقيد ويحدد ، ويؤمن حس الجسد ، ويُعيد العين من البعيد الى
القريب الخامد الهاديء المشبع بالجمال .

- ٥ -

إذن فإن كل حضارة عظمى قد وصلت (حصلت) الى لغة سرية لشعورها
بالعالم ، وهذه اللغة لا يفهمها إلا ذاك الشخص الذي ينتمي نفسه الى تلك
الحضارة . وربما أنه باستطاعتنا أن نقرأ قليلاً في النفس الكلاسيكية ، وذلك
لان شكل لغتها هو الشكل المعاكس تماماً لشكل لغة النفس الغربية . أما
الى أي حد قد نجحنا أو هل بمقدورنا أن ننجح إطلاقاً في قراءة النفس
الكلاسيكية ، فان هذا السؤال هو الذي يشكل بالضرورة نقطة الانطلاق
لكل ما هنالك من نقد ^(١) ويتمخض عنه عصر النهضة والانبعاث ، وهو

(١) لا شك ان شبنغليريد ان يقول ان عصر النهضة والانبعاث قد اكتمل وتحقق ولذلك
كتب كتابه هذا الذي قُنا بترجمته ، وهو كما يدرك القارئ يرى ان النفس الفاوستية وهي النفس
المميزة للحضارة الغربية قد بدأت تنطلق فعالة ابتداء من عصر النهضة - المترجم -

والحق لسؤال بالغ الصعوبة . ولكن إذا ما قيل لنا بأنه من المحتمل (والحق أنه لمغامرة مشكوك في نتائجها أن نتأمل في تعبير كائن غريب عنا الى ذلك الحد) ان الهنود ادركوا ارقاماً لم تكن تملك بالنسبة الى افكارنا قيمة او حجماً أو نسبة ، ارقاماً أصبحت فقط ايجابية او سلبية ، وأمست وحدات صغيرة أو ضخمة وذلك وفق ما قررته منزلتها، عندئذٍ علينا ان نفر ونعترف بأنه من المستحيل علينا أن نعاود اختبار العنصر الروحي الذي يكن وراء هذا النوع من الرقم اختباراً دقيقاً صحيحاً . فالرقم ٣ هو بالنسبة اليها دائماً شيء ما أ كان هذا الرقم ايجابياً أم سلبياً ، أما بالنسبة الى اليونان فكان هذا الرقم دائماً حجماً ايجابياً غير مشروط في ايجابيته، إذ كان دائماً + ٣، ولكنه بالنسبة الى الهنود فانما يشير الى امكانية لا وجود لها، امكانية لا تنطبق عليها حتى كلمة «شيء ما» خارج الوجود واللاوجود اللذين هما كلاهما ملكتان لحقت الامكانية بهما.

وهكذا فان $3 +$ ، $3 -$ ، $\frac{1}{3}$ هي وقائع انبعائية من مرتبة ثانوية تكن

في الجوهر الغامض للرقم (٣) وعلى شكل مستور كلياً عن أعيننا . لذلك فان هذه الارقام بحاجة الى نفس برهنية لتدركها كأرقام صريحة وغنية عن البيان وكشعارات مثالية لشكل عالم كامل قائم بذاته ، أما الارقام الهندية فهي بالنسبة اليها ارقام غامضة مبهمه غموض النار فانا البرهية . ولما كانت هذه الارقام كالنار فانا تقع ما وراء الحياة والموت ، وما وراء النوم واليقظة وما وراء العاطفة في حنوها وحنانها وتبلدها، ومع هذا كله فإنها واقعية على شكل ما ، لذلك تعصانا الكلمات للتعبير عنها عصياناً كلياً . ان هذه الروح وحدها (الهندية) هي القادرة على ان تبرا المفهوم العظيم للاشئية بوصفه رقماً حقيقياً هو الصفر (٠) ، ومع أن هذا الصفر هو صفر هندي يرى في الوجود واللاموجود دالتين خارجيتين متساويتين . لقد قام المفكرون العرب في أشد مراحل حضارتهم نضوجاً (وكان من بين هؤلاء عقول من ارفع طراز كالفارابي وقابوسوس^(١))

(١) قابوس بن شجيرة Alkabi رابع أمراء بني زياد في العراق المعجمي وطبرستان كانت عالماً فلكياً وخطاطاً بارعاً . توفي عام ١٠٢٢ ، له رسائل بالعربية والفارسية . - المترجم -

ابن وشمجير) أقول قام العرب حين مناقشتهم ومحاجتهم . لانطولوجيا (ع لم الكائنات وحقيقتها - المترجم) ارسطوطاليس بالبرهنة على أن حجماً كهذا (الصفحة) لم يتخذ بالضرورة لنفسه فراغاً من أجل وجوده ، وقد استنتج العرب جوهر هذا الفراغ (وهو النوع العربي للامتداد) من مميزة كينونية الانسان في أحد المنازل ^(١) . ولكن هذا لا يبرهن على انهم كانوا مخطئين في حق ارسطوطاليس و « كنت » ، أو ان تفكيرهم كان مشوشاً مرتبكاً (كما نصف حالاً نحن به كل ما لا يقبل به ذهننا) ، بل انما يدل على ان الروح العربية قد امتلكت مراتب عالم تختلف عن مراتب عالمنا . فربما كان باستطاعتهم ان يدحضوا نظريات « كنت » او ربما كان باستطاعة « كنت » ان يدحض نظرياتهم ، وكان بمقدور كل من العرب ومن « كنت » ان يدحض الواحد منهما نظريات الآخر بدهاء البرهان ذاته ، وكان كل من المتجادلين سيبقى مقتنعاً بوجهات نظره الخاصة .

وعندما نتكلم نحن اليوم عن الفراغ ، فانتا جميعاً نفكر تقريباً وفق الطراز نفسه ، تماماً كما نستعمل جميعاً اللغات ذاتها واشارات الكلمة ذاتها ، وذلك بغض النظر عما اذا كان تفكيرنا يدور حول الفراغ الرياضي أو الفراغ الفيزيائي ، أو فراغ التصوير الزيتي ، أو فراغ الواقعة ، وذلك بالرغم من ان كل التفلسف الذي يُصِرُّ (وهو ملازم) على احلال هوية فهم محل قرابة شعور بالفحوى كهذه ، هو تفلسف يجب أن يبقى مشكوكاً في أمره نوعاً ما . ولكن لا يستطيع أي إغريقي أو مصري أو صيني ان يختبر من تلك الاحاسيس الخاصة بنا (الفراغات بكل انواعها السابقة الذكر - المترجم) ولا يستطيع اي انجاز فني او منهاج فكري أن ينقل اليه بوضوح ما يعنيه « الفراغ » في نظرنا . ومرة ثانية اقول ان المفاهيم الاولى التي برئت في نفس الاغريقي المختلفة تماماً عن نفسنا ، مفاهيم الأصل $\alpha, \rho x n$ والمادة $\dot{u} s n$ ، والشكل $u o p o n$ تشتمل على كامل محتوى عالمه (الاغريقي) . لكن عالم

(١) جمع منزلة (آحاد ، عشرات ... الخ ...)

الاغريقي هذا عالم يختلف في تركيبه عن عالمنا . فهو غريب علينا وبعيد بعداً شاسعاً عنا . ونحن باستطاعتنا ان نأخذ تلك الكلمات الاغريقية ونترجمها الى كلماتنا الخاصة الى « الأصل » و « المادة » و « الشكل » لكن ترجمتنا هذه هي تقليد صرف ، وهي جهد ضعيف واهن كي تنفذ بواسطته الى عالم شعور تبقى فيه أجمل العناصر وأعمقها ، وبالرغم من كل مجهود نبذله ، بكاء خرساء ، فمثل هذا الأمر شبيه بمن يحاول ان يستعيز عن تمائيل معبد « بارثنون »^(١) برباعية وترية او ان يسكب إله فولتير في تمثال برونزي .

إن آثار الفكر والحياة ووعي العالم العظمى ، هي آثار وفيرة مختلفة ، وفرة ملامح الاشخاص الافراديين واختلافها ، وتوجد من وجهات النظر هذه ، كما توجد من وجهات النظر تلك فوارق بين الاجناس والشعوب ، والناس لا يعمون هذه الفوارق ، كما وانهم يحلون ما اذا كان « الأحمر » و « الأصفر » يعنيان او لا يعنيان الشيء نفسه للآخرين ، ما يعنياه لهم . والحق ان العنصر الرمزي المشترك للغة هو الذي يغذي بصورة خاصة الوهم القائل بان هناك دستوراً من جنس واحد للحياة الانسانية الباطنية ، وان هناك شكل عالم ينطبق على الجميع . وفي هذه الناحية فان حال المفكرين العظام لحضارة او أخرى هي تماماً كحال المصابين بعماء الالوان ، فكل واحد من عمي الالوان هؤلاء لا يدري بواقع حاله ، لذلك تراه يقابل أخطاء غيره بالابتسام .

والآن أحدد الاستنتاجات فاقول : أن هناك وفرة من الرموز ، وهي خبرة العمق التي بواسطتها يصير العالم ، وبواسطتها أيضاً يمد الإدراك بنفسه الى العالم . ومغزى هذه الوفرة هو مغزى النفس التي تنتمي إليها وإليها فقط ، وهي تختلف في اليقظة عما هي في الحلم ، وفي التلقي والقبول عما هي في التأمل والامعان ، اختلافها بين الشباب وبين الشيخوخة ، بين المدني وبين القروي ، بين الرجل وبين المرأة . وهي (وفرة الرموز) تحقق لكل

(١) « بارثنون » معبد « دوري » مشهور في أثينا شيد في القرن الخامس قبل المسيح للالهة العذراء أثينه .
- المترجم -

حضارة إمكانية الشكل ، هذا الشكل الذي يتركز إليه وجود تلك الحضارة ، وهي تقوم بهذا العمل مدفوعة بضرورة عميقة . إن جميع الكلمات الجوهرية ككلماتنا : الكتلة ، الجوهر ، المادي ، الشيء الجسم ، (الحجم) الامتداد (وحشد من كلمات نظام مشابه في السنة حضارة أخرى) هي شعارات الزامية قررها المصير وهي التي تستدعي باسم الحضارة الإفرادية من الفيض اللامتناهي من إمكانات العالم ، تلك الامكانيات التي هي وحدها خطيرة وذات مغزى ، ولذلك فهي ضرورية لها . وليس أي واحد من هذه الامكانيات قابلاً للنقل الى حضارة أخرى على الصورة الدقيقة ذاتها والشكل الذي عاشته حضارته واختبرته وعرفته .

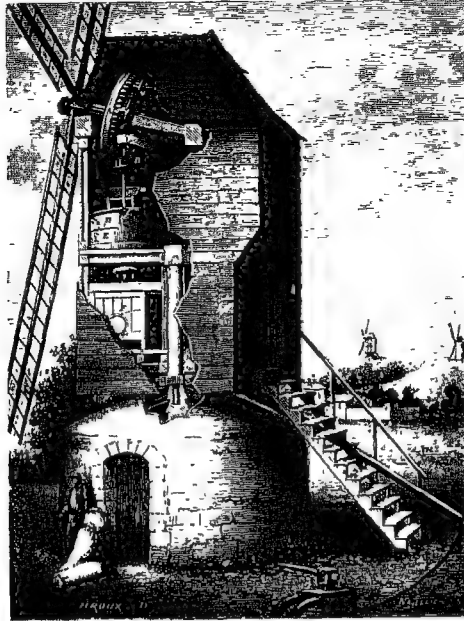
كما وأنه لا تتكرر أية كلمة من هذه الكلمات . إن اختيار الرمز الاولي في لحظة يقظة نفس الحضارة لتصبح وعياً لذاتها على تربتها الخاصة (وهذه اللحظة تحتوي كذلك بالنسبة الى من يستطيع ان يقرأ تاريخ العالم على شيء من نازلة وكرثة) أقول إن اختيار الرمز هو الذي يبت في كل شيء ويقرره .

فلما كانت الحضارة هي مجموع ما تعبر عنه كلمة « الصير » ، وكانت قابلة للادراك بواسطة الإشارات والانجازات ، ولما كان جسدها العابر عرضة للقانون والرقم والسببية :

ولما كانت الدراما التاريخية هي صورة داخل كامل صورة تاريخ العالم :
ولما كانت الحضارة هي مجموع الشعارات العظمى للحياة والشعور والفهم ،
لذلك فهذه هي اللغة (الحضارة - المترجم) التي تستطيع بواسطتها
إحدى النفوس أن تخبرنا عما تعانيه ، تكابده وتقاسيه .

زد على ذلك أن الكون الكبير هو أيضاً ملكة ، لنفس ، ونحن لا نستطيع ابدأ أن نعرف حاله ونفس فرد آخر . فان ذاك الذي يشتمل عليه الفراغ « اللامتناهي » هذا الفراغ الذي « يتجاوز كل فهم » والذي هو الترجمة الخلاقة لخبرة العمق الخاصة بنا والموقوفة علينا نحن أبناء الغرب

(وهو النوع من الامتداد الذي كان عدماً في نظر الاغريق ، والذي هو الكون في نظرنا) ، أقول إن ذاك هو الذي يصنع عالمنا بلون لم تعرفه النفوس الكلاسيكية والهندية والمصرية . فهناك نفس تصغي الى الخبرة بالعالم وفق Flat major ^(١) وأخرى وفق F minor ^(٢) ، وغيرها تدركه بالروح اليوقليدية ، ورابعة تفهمه في الموسيقى الكونثروبونتية ، وخامسة تعرفه بالروح المجوسية . وتوجد هناك ابتداءً من الفراغ الاشد تحليلاً وتجريداً ، وابتداءً ايضاً من النار فانا الى حقيقة أثينا الجسيمة ، توجد سلسلة من الرموز الاولى يستطيع كل رمز منها أن يشكل من نفسه عالماً كاملاً . وكما أن فكرة العالم البابلي أو العالم الهندي ، كانت بعيدة ومراوغة وغريبة عن شعوب خمس أو ست حضارات اعقبتها كذلك ايضاً فان العالم الغربي سيكون غير قابل للدراك بالنسبة الى شعوب الحضارات التي لم تولد بعد .



(١) ، (٢) هما سلمان موسيقيان .

الفصل السادس

الكون الكبير

٢

النفوس الابولونية والفاوستية والمجوسية

- ١ -

إننا منذ الآن فصاعداً سخص نفس الحضارة الكلاسيكية التي اختارت الحجم الإفرادى الحاضر المحسوس نموذجاً مثالياً للممتد ، (بالاسم الذي أشاعه عنها نيتشه) أى النفس الابولونية . ولدينا كضد لهذه النفس النفس الفاوستية التي اختارت الفراغ الا محدود رمزاً أولياً لها ، والتي اتخذت من الحضارة الغربية ، هذه الحضارة التي ولدت بولاية الطراز الرومانسكى^(١) فى القرن العاشر وفى السهل الممتد بين نهري « الإلبه » و « التاج » ، وازدهرت بعدئذٍ الازدهار الذى شاهدناه فيما مضى . وكلمة أخرى لدينا

(١) الرومانسك : طراز معمارى هو ، يسط بين الطرازين الرومانى والغوطى .

- المترجم -

الآن التمثال العاري الذي يمثل النفس الابولونية ، وفن الفوغيه (Fugue) الذي يمثل النفس الفاوستية وتمثل انجازات النفس الابولونية في عالم السكون (القوى المتوازية) الميكانيكي وفي المذاهب الحسية لإلهة جبل الاولمب ، وفي دول المدن الافرازية السياسية لبلاد اليونان ، وفي هلاك اوديب ، وفي رمز العصر التناسلي . أما إنجازات النفس الفاوستية فانما تتمثل في ديناميكيات غاليليو ، وفي الداعمات الكاثوليكية والبروتستنتية ، في السلالات الملكية « الباروكية » العظمى ، بما كان لها من دبلوماسية مجلس وزراء ، ومصير الملك لير ، فبياتريس مثال دانتي الاعلى للمادونا حتى آخر سطر من سطور الجزء الثاني من فاوست . فالتصوير الزيتي الذي يُعرّف الحجم الافرازي بتحديد حدود شكله هو تصوير صادر عن نفس أبولونية ، أما التصوير الذي يشكل فراغاً بواسطة الضوء والظل فانما هو تصوير صادر عن نفس فاوستية (وهذا هو الفرق بين التصوير المظلم ذي الفيء لبوليجنطوس وبين تصوير رمبراندت . فالوجود الابولوني هو ذاك الذي يصف الاغريقي « أناه » (Ego) بالجسد (Soma) ، وهو وجود يفتقر الى كل فكرة عن التطور الباطني ، ولذلك فهو فقر الى كل تاريخ حقيقي في باطنه وظاهره ، أما الفاوستي فهو وجود يقوده وعي عميق واستبطان للآنا (Ego) وحضارة شخصية ثابتة القدم راسخة العزم تُشاهد في المذكرات والتأملات والبحران في الماضي وفي المناظر والضمير . ونشأت في عهد اوغسطس في البلاد الواقعة بين نهر النيل ونهر الفرات وبين البحر الاسود وجنوب الجزيرة العربية النفس المجوسية (وهي نفس بعيدة منعزلة لكنها قادرة على الحديث الينا بواسطة اشكال مستعارة ومتبناة وموروثة) أقول النفس المجوسية للحضارة العربية بجبرها (Algebre) وبعلم فلكها والحميها (Alchemy)^(١) لاحظ لم يقل كيمياء - المترجم) وبفسيفسائها ونقوشها العربية وانظمة الخلافة وفي اسرارها

(١) يلاحظ أن Alchemy هي علم كان يستهدف تركيب الادوية الطبية وتحويل المواد الرخيصة الى مواد ثمينة ، كتحويل التنك مثلاً الى ذهب الخ ... - المترجم -

المقدسة وفي أسفارها (الكتب) الدينية من فارسية ويهودية ومسيحية ، وفي ديانتها المانية^(١) (نسبة الى مان) وما بعد الكلاسيكية .

ان الفراغ (ونحن نتحدث الان وفق المصطلح الفارسي) هو شيء ما روحي 'يُميز' تمييزاً صارماً بينه وبين الحاضر الآتي المحسوس والذي لا يمكن للغة الابولونية ان تعبر عنه او تمثله ، أكانت هذه اللغة لغة اغريقية ام لاتينية . زد على ذلك ان تعبير الغنون الابولونية عن الفراغ هذا التعبير الذي ابدعته لنفسها هو تعبير أيضاً يتساوى في غرابته عن تعبير فنوننا . فالقوس البالغ الصغر للهيكل الكلاسيكي المبكر هو لاشيئية خرساء مظلمة ، وهو في الاساس تركيب 'صنع' من مواد قابلة للمطبخ ، وهو غلاف للحظة الآتية ، وذلك خلافاً لبهو (Vault) القبة المحوسية ، وقبة اضحية المعبد الفوطي زد على ذلك أن صفوف الأعمدة الكلاسيكية المتراسة في تقاربها بعضاً من بعض ترى العين على كل حال أن هذا الحجم لا يملك باطناً . ولم يسبق لأية حضارة أخرى أن أكدت على الاساس الثابت القدم وركيزة العمود الراسخة كما أكدت الحضارة الكلاسيكية . فلقد كان العمود « الدوري » يخترق الارض ويغوص عميقاً فيها ، وكان مصممو الابنية الدورية يفكرون بها دائماً ابتداء من الاسفل فالاعلى (بينما كانت ابنية عصر النهضة تحلق طافية فوق أسسها .) أضف الى ذلك أن جميع مدارس النحت الكلاسيكي كانت ترى في تثبيت أشخاص تماثيلها مشكلتها الرئيسية ، لهذا نرى في الانجازات المبتذلة والمهجورة لقدمها ان التأكيد على الساقين كان تأكيداً غير متساوٍ او متناسق ، فالقدم ترتكز على كامل 'خفها' ، فإذا ما تدلى منها الثوب تدلياً عمودياً مباشراً ، كانوا يعمدون الى حسر جزء من هذب الثوب كي تظهر القدم مرتكزة واقفة . ولا يغربن عن البال ان التضريس الكلاسيكي هو تضريس محدد الحجم على السطح

(١) المانية (Manichean) نسبة الى الفارسي « مان » (٢١٦ - ٢٧٦ ؟) وكانت تعاليمه مزيجاً من الثنائية الزرادشتية وعقيدة الخلاص المسيحية . وكانت يرى ان روح الانسان انبعثت من مملكة النور وانها تناضل لتنجو من مملكة الظلام - المترجم -

المستوي تحديداً دقيقاً ، كما وان هناك فواصل لا عمق لها بين الاحجام ، بينما أننا اذا ما أمعنا النظر في أحد المناظر الطبيعية التي رسمها كلود لورين نراه انه مخالف تماماً لاي منظر آخر رسمه أي رسام كلاسيكي ، فهذا المنظر هو ليس غير فراغ ، وكل جزء من جزئياته قد رسم كي يصبح معاوناً للصورة حيث تملك جميع الأجسام داخلها معنى لوحيا وذلك بوصفها مجرد حاملات للضوء والظل ، أما غاية هذا اللاتجسيد للعالم الموضوع في خدمة الفراغ فهي الانطباعية . ولما كانت النفس الفارستية قد اعطيت هذا الشعور بالعالم ، لذلك فانها وصلت بالضرورة في ربيعها الى مشكلة هندسية معمارية ، وقد اتخذت هذه المشكلة مركز ثقلها في انشاء العقود الفراغية ، لكتدرائياتها وسقفيات الأماكن الديناميكية في عمقها والمخصصة للجوقات فيها . وهذه الاخيرة عبرت عن خبرتها بالعمق ، لكن هذه الخبرة كانت تربط ايضاً ، وذلك خلافاً للتعبير الجوسي النخروبي عن الفراغ ، بعنصر الارتفاع والسمو الى الكون العريض الفسيح . فالتسقيف الجوسي أجاء على شكل قبة او عقد أو سقف (جملون) أفقي ، فانما يغطي الداخل ويستره . ولقد ابدع سترتزغوفسكي حينما وصف الفكرة الهندسية المعمارية التي ينبت بموجبها كاتدرائية آجيا صوفيا فقال انها جهاد غوطي قلب رأساً على عقب تحت غلاف خارجي مغلق . ومن جهة أخرى نرى قبة كاتدرائية فلورنسا تتبوج الجسم الغوطي الطويل لعام ١٣٦٧ ، ونلمس نشوء هذه النزعة ذاتها في مخطط «برامنتي» لكاتدرائية القديس بطرس ، وتطورها الى تلك القبة الشاخنة البديعة الصحيحة والمتفوقة والتي بلغ بها ميكلانجيلو الكمال في تلك القبة التي تطفو مشرقة عالية فوق العقد الفسيح .

وتعارض النفس الكلاسيكية هذا الحس بالفراغ برمز المحيط « الدوري » الحاضن للحجم ، هذا الرمز الذي هو بكامله حجمي وقابل للدراك بلحظة واحدة .

إذن فالنفس الكلاسيكية تبدأ بالنبد والاقلاع والانكار . فلقد كان

بمتناول يدها منذ زمن فن تصويري تجاوز مرحلة نضوجه تقريباً ، لكن لم يكن بمقدور هذا الفن أن يصبح تعبيراً عن نفس فتية لذلك يبدو الاسلوب الهندسي « الدوري » المبكر والحشن الضيق ، وفي اعيننا الناقص البربري ، أقول يبدو هذا الاسلوب ابتداءً من عام ١١٠٠ قبل المسيح متعارضاً واسلوب العصر البرونزي . فلم تشهد خلال قرون ثلاثة ، هذه القرون التي تنطبق على عصرنا الغوطي ، أي أثر للهندسة المعمارية ، ولم يقم لطراز الهيكل الدوري والاتروسكي قائمة إلا في عام ٦٥٠ قبل المسيح تقريباً ، وهذا العصر هو عصر معاصر^(١) لعصر انتقال ميكلانجيلو الى الفن الباروكي .

إن كل فن « مبكر » هو فن ديني ، وإن هذا النفي الرمزي الكلاسيكي لا يقل عن التأكيد المصري والغوطي في تدينه . ففكرة إحراق الموتى تنطبق على الطقوس المذهبية ولكنها لا تنطبق على اشتراع مذهب . فالدين الكلاسيكي المبكر الذي يختبئ عن انظارنا وراء أسماء مهيبة كـ « كلتشناس^(٢) » و « تيريسياس^(٣) » و « اورفيوس^(٤) » هو دين لا يملك طقوساً له سوى ما تبقى له من فكرة هندسية معمارية بعد أن تطرح منها الهندسة المعمارية مثلاً التخم او النطاق المقدس . وهكذا فان مخطط العبادة الأساسي هو المساحة الاتروسكية المقدسة التي يحددها الكاهن بمحدود لا يستطيع أي إنسان أن يتجاوزها ، ويخصص لها مدخلاً مناسباً يقع على جهتها الشرقية . وكان الكلاسيكيون يعينون أماكن العبادة حيث يتوجب عليهم إداء فروضها ، أو حيث يكون ممثل سلطة الدولة ، أو ممثل مجلس الشيوخ ، أو الجيش قد اتخذ مقراً له .

وكانت ديمومة هذه الأماكن مرتبطة باستعمالها ، فإذا ما هجرها الناس بطل سحرها . ولم تستطع النفس الكلاسيكية أن تسيطر على ذاتها إلا قرابة

(١) كاهن ابولو جاءت على ذكره الالياذة في حديثها عن الجيش اليوناني المحاصر لطرادة .

(٢) عراف من أهالي طيبة اعطته الإلهة اثينا معرفة أحداث المستقبل رلفة الطيور .

(٣) أشهر موسيقي التاريخ القديم وهناك ديانة تعرف باسمه .

عام ٧٠٠ قبل المسيح ، كي تمثل هذا الاشياء الهندسي المعماري في شكل محسوس لحجم مُشاد . وقد برهن الشعور اليوقليدي في المدى الطويل على أنه أقوى من النفور الروحي المجرد من الديمومة .

أما الهندسة المعمارية الفايوستية فانها خلافاً لتلك تبدأ على نطاق واسع وفي وقت واحد تقريباً وبدء هياج التدين الجديد (الاصلاح « الكلاينيكي » عام ١٠٠٠) وتحرك فكر جديد (الجدل حول سر العشاء الرباني الذي دار بين بيرنيجار ولانفرانك عام ١٠٥٠) .

ثم تحطو الهندسة المعمارية الفايوستية لتصبح مخططات لمقاعد جبار ، وكان كثيراً ما يحدث ، كما كانت حال شبيير ، أن الطائفة بأكملها لم يكن عددها كافياً ليملاُ رحاب الكتدرائية ، كما وبدا أيضاً في الكثير من الاحيان انه من المستحيل انجاز المخطط الهندسي للكتدرائية . زد على ذلك ان اللغة الشجية لهذه الهندسة المعمارية ، هي لغة القصائد ايضاً . ومهما بدا من انعدام اوجه الشبه بين الترنيم المسيحي لاهل الجنوب وبين «الاداس» ، لاهل الشمال الذين كانوا لا يزالون وثنيين ، فان الترنيم المسيحي والاداس : متشابهان في علمي عروضهما وصرفيهما واعرابيهما وتصويريهما وذلك في لا نهائية الفراغ المفهومة ضمناً . فلتقرأ Dies Irae والـ Völuspá التي هي أقدم من الاولى معاً فانك عندئذ تحس بأن كلا منهما تجيش بالارادة الصلبة كاساس ذاتها ، هذه الارادة التي تجاهد لتتغلب على كل ما هو منظور . وليس هناك من ننظم (شعر) تصوره الخيال مشعاً بضخامات الفراغ والمسافة كما هو النظم الشمالي القديم فلنستمع الى هذا القول :

الى التماسه نصير — ايضاً الى أبعد المدى

أزواج وزوجات — خلقوا في العالم

لكن كلانا — نبقى معاً

أنا وسيفورد .

ان النظم الهومييري السداسي الأوتاد هو كحفيف الاوراق الناعم في شمس الظهيرة ، انه نظم المادة ، بينما ان بحر النظم الفاروسي هو مشابه للطاقة الكامنة في صور عالم الفيزياء الحديثة ، وهو يخلق كبجاً وتوتراً في الخواء اللامحدود ، ويشير زوابع ليلية نائية تلف فوق اعلى الذرى وتعصف فوق اسمى القمم . وفي تعريفها المتراقص تذوب كل الكلمات والاشياء ، فهي لغة الديناميكيات وليست لغة علم السكون (لغة القوى المتوازية) . وهذا الشيء نفسه ينطبق ايضاً على النظم الخطير لـ Media Vita in morte Sumus . ففي هذه تباشير ألوان رامبراندت وموسيقى بيتهوفن الجوقية ، وهنا يُحسّ بالعزلة بوصفها موطناً للنفس الفاروسية . فما هي فالاهلاً^(١) ؟ هذه المجهولة من انمشائر الالمانية في عصور هجراتها ، وحتى المجهولة في العصر « المورفينجي » ومع ذلك أدركتها النفس الفاروسية الوليدة ، ولا شك أنها أدركتها ادراكاً متأثراً بالوثنية الكلاسيكية والانطباعات العربية المسيحية عن الكتابات القديمة والمقدسة ، ومتأثراً بالآثار والفسيفساء « والميناتور » (صور صغيرة منقوشة على العاج أو المعدن) والعبادة والطقوس والمذاهب لجميع هذه الحضارات السابقة ، التي بلغت حياة جديدة في كل النقاط . ومع هذا فان هذه فالاهلاً هي شيء ما يقع وراء كل الوقائع المحسوسة ، ويطفو فوق الاصقاع الفاروسية النائية المظلمة . أما جبل الاولب فانه راسخ في موطنه على القربة الاغريقية ، وجنة الآباء الاغريقين هي تلك الحديقة السحرية التي تقع في مكان ما في الكون ، لكن فالاهلاً غير موجودة في أي مكان ، فهي ضائعة في اللامحدود لذلك فانها تبدو بألقتها غير المتناغمة وابطالها الرمز الاسمي للتوحد والعزلة . فسيفريد وبارزيفال وترستان ومملت وفاوست هم أشد ابطال كل الحضارات عزلة وتوحداً . ولتقرأ البعث العجيب للحياة الباطنية لبارسيفال وولفرام ، فانك تجد نفسه تختلج بالحنين الى الغابات وبالرحمة والحنو

(١) قاعة الإله اودين التي كان يستقبل فيها ارواح الابطال الذين خروا صرعى في المعارك .
- المترجم -

الغامضين والحس الذي لا يوصف بالهجر (وهذه الأمور جميعها فاوستية وفاوستية فقط) . وكل واحد منا يعرفها . ونحن نحس بالدافع لها يعود يتكرر بكل عمقه وغوضه في مشهد عيد الفصح في الجزء الاول من فاوست :
« انه حنين مجرد غير قابل للوصف هو ذلك الذي دفع بي للتجوال في الحقول والغابات وفي ضباب من دمع سخين غزير شعرت بعالم يستيقظ ويعيش من أجلي » .

ان هذه الخبرة بالعالم لا يعرف بها وعنهما أي شيء أي من الناس الابولونيين او المجوسيين أو الرسل . فذروة شعر ولفرام ، وذاك المشهد العجيب مشهد صباح الجمعة الحزينة ، وذلك عندما يقابل البطل ، هذا البطل المختلف وإلهه ونفسه معاً ، « غاوان » النبيل ثم يعزم على إداء فريضة الحج الى تفریتسنت ، أقول ان كل ما ذكرت آنفاً يقودنا الى صميم الدين الفاوستي وقلبه . فهنا يستطيع المرء ان يحس بغموض سر العشاء الرباني الذي يربط المشترك فيه (العشاء الرباني) برفقة صوفية ، أي بكنيسة هي التي تستطيع وحدها ان تهب الهناء ومنتهى الغبطة والسعادة . فالمرء يستطيع ان يحس في خرافة الكأس^(١) المقدسة ، او القصعة المقدسة . وفرسانها بالضرورة الباطنية للكنائس الالمانية الشمالية . فهنا توجد خلافاً للضحايا الكلاسيكية التي تقدم الى الالهة أفراداً وفي هياكل متفرقة ، ضحية واحدة لا تنتهي أبداً ، ضحية تتكرر التضحية بها في كل مكان وفي كل يوم . هذه هي الفكرة الفاوستية للمرحلة الواقعة بين القرن التاسع والقرن الحادي عشر ، وهي مرحلة « الادا » والتي رمز اليها من قبل المبشرون الانجلوسكسون كـ « ونفريد » لكنها لم تنضج إلا بعدئذٍ ، وما الكاتدرائية بمذبحها العالي المشتعل على الاعجوبة المنجزة سوى تعبير عنها منحوت في حجر .

ان وفرة الأحجام المتفرقة التي تمثل الكون بالنسبة الى النفس الكلاسيكية

(١) هي الكأس ، او القصعة التي استخدمها السيد المسيح حينما تناول وتلامذته على جبل الزيتون العشاء الاخير معهم .
- المترجم -

تستلزم هيكلًا لكل الالهة (Pantheon) ، ومن هذا نشأ القول بتعدد الالهة (Polytheism) . ان حجم العالم الواحد ، أدرك هذا الحجم بوصفه كهفًا أم مغارة ، أم أدرك بوصفه فراغًا يتطلب إلهًا واحدًا ، أكان مجوسياً أم مسيحياً غريباً . فمن الممكن ان تمثل الالهة أئتنا او الإله ابولو بواسطة تمثال ، لكنه قد اتضح ويتضح لشعورنا بان لاهوت الاصلاح الديني ولاهوتات الحركة المناهضة للاصلاح ، لا يمكن ان يتمثلا إلا بواسطة عاصفة « فوغيه » الارغن وفي تطور الترنيمه المهيبة وفي القداس . وهكذا نشأ خرافتنا ابتداءً من وفرة الاشخاص في « الإدا » وفي اساطير القديسين المعاصرة ، وانتهاءً « بغوتيه » وتكمل ذاتها وتكمل بوصفها خرافة تتعارض تعارضاً راسخاً والخرافة الكلاسيكية ، فهي (أي خرافتنا) تقوم من جهة بسحق الإلهي الذي تطور فبلغ ذروته في الامبراطورية الكلاسيكية المبكرة إذ أمسى مجموعات مستحيلة من الديانات واللواهيت ، اقول بسحق الإلهي سحفاً متواصلًا ، وتقوم من جهة أخرى بعملية اختزال وتبسيط هذه العملية التي قادتنا الى لاهوت ^(١) القرن الثامن عشر (Deism) .

لقد ازدادت الكهانة المجوسية بملائكتها وقديسيها واشخاص ثالثها اصفراراً على اصفرار وتضاءل وجودها أكثر فأكثر في ميدان الشكل الغربي الخداع غير المنتظم وذلك بالرغم من كامل دعم السلطة الكنسية لها . ولقد اختفى حتى الشيطان نفسه (هذا الخصم العظيم في الدراما الغوطية العالمية) من بين إمكانات الشعور الفاوستي بالعالم دون أن يشعر باختفائه أحد . ومع أن لوثر ^(٢) كان لا يزال باستطاعته أن يقذف الشيطان بالدواة ، إلا أن اللاهوتيين البروتستانتين الحائرين المشوشين قد مروا به منذ طويل زمن

(١) يعني شبنغلر بهذا اللاهوت ، الاعتقاد بالله وحده وانكار الوحي والانظمة الدينية .
(٢) يشير شبنغلر بهذا الى تلك الرواية التي تروى عن لوثر وتقول أن الشيطان داهم لوثر في إحدى المرات وهو جالس الى مكتبه فما كان من لوثر إلا أن قذفه بالدواة .
- المترجم -

صامتين ، وذلك لان توحد النفس الفاوستية لا يوافق أبداً على ثنائية القوى في العالم . فالله وحده هو كل شيء . ولم يعد هذا التدين في القرن السابع عشر تقريباً قابلاً للتعبير التصويري عنه ، لذلك جاءت الموسيقى الجوقية بمثابة الشكل الأوحى والآخر للغة ، وباستطاعتنا أن نقول بان الايمان الكاثوليكي بالنسبة الى الايمان البروتستنتي ، هو بمثابة القطعة المذبذبة بالنسبة الى الترنيمية . لكن حتى آلهة الجرمان وأبطالهم هم أيضاً محاطون بهذا الاتساع اللامحدود الرافض وتلك الكتابة الغامضة المظلمة ، وهي لذلك قد جرفت بها الموسيقى والليل ، لأن النهار يعطي حدوداً بصرية ولهذا فانه يشكل اشياء حجبية ، أما الليل فانه يستأصل الحجم ويطره جانباً ، بينما أن النهار يستأصل النفس وينكرها ، فأبولو وأثينا لا يملكان نفسية ، وعلى قمة الاولمب يوجد الضوء الخالد مشعاً ، ضوء اليوم الجنوبي الشفاف ، أما الساعة المحببة لأبولو فهي ساعة الظهيرة ، وذلك عندما يكون الإله « بان » Pan يغط في نومه . لكن فالاهلات لا ضوء لها او فيها ، ونحن نستطيع أن نحس حتى في « الإدا » بمنتصف الليل العميق حينما يدرس فاوست ويكُذُّ ذهنه ، انتصاف الليل الذي نقشه مبراندت على المعدن ، وهو منتصف الليل الذي يمتص الوان نغم بيتهوفن . فليس لويوتان او بلدور أو فريتا حجم يوقليدي . ونحن نستطيع أن نقول عن هذه الالهة ما نقوله عن الالهة الهندية الفيدية ، أي انها لا تحشد في صور محفورة أو في أي شبه لها منها كان شكله . واستحالة رسمها او نحت تماثيل لها يدل على الاعتراف الضمني بان الفراغ الخالد ، وليست النسخة الجسدية التي تنحدر بمستواهم وتدنسهم وتنكرهم ، هي الرمز الأسمى . وهذا الدافع العميق الذي أثار العواصف الاسلامية والبيزنطية التي عصفت بالتماثيل والصور الدينية وسحقها سحقاً عنيفاً (ويلاحظ أن كلا من العواصف البيزنطية والاسلامية هبت في القرن السابع) ، هو الدافع أيضاً لحركتنا في الشمال

(١) هو Pan إله قطمان الماشية والمراعي عند اليونان .

البروتستنتي والمشابهة لتينك الحركتين شهماً قريباً .

ألم يكن إبداع تحليل ديكارت الفراغي المناهض ليوقليد عاصفة سحقت التماثيل والصور الدينية .

إن الهندسة الكلاسيكية تعالج عالم رقم النهار ، أما النظرية الوظيفية فهي رياضيات الليل الأصلية .

— ٢ —

ان ما عبرت عنه النفس الغربية بواسطة ثروتها الغربية في ورقة وسائلها (كالكلمات والانعام والالوان والمناظر التصويرية والمناهج الفلسفية وأساطيرها ورحابة كاتدرائياتها القوطية ودستور وظائفها) هذه الوسائل التي هي مظاهر شعورها بالعالم ، قد عبرت عنه ايضاً النفس المصرية القديمة (التي كانت بعيدة عن كل طموح الى العلوم النظرية والآداب) تعبيراً خاصاً بواسطة لغة الحجر ، فهي بدلاً من أن تعتمد الى استعمال مراوغات الكلمة لتدور بها حول شكل امتدادها حول «فراغها» وحول زمانها ، تقوم بارساء رمزيها العظيمين في مناظر النيل واصقاعه بكل هدوء وسكينة . فالحجر هو الشعاع العظيم للصير اللاماني ، ففيه يبدو الفراغ والموت مرتبطين به . ويقول « باخ اوفن » في سيرته الشخصية : ان الناس قد شيدوا للموتى قبل أن يشيدوا للأحياء ، ومع أن تركيباً خشيباً سريع العطب قد أعطي للأحياء ، تركيب لا يعيش سوى برهة من الزمان ، إلا أن إيواء الموتى كان أبداً يطالب بحجر الارض الصلب مادة يُبنى منها بيتاً ومنزلاً : فأقدم المذاهب يرتبط بالحجر الذي يدل على مكان الدفن ، ويرتبط اقدم أبنية المعابد بتركيب الجدد . ولقد خلق الرمز نفسه في القبور ، فما يفكر ويُحس به ويُصلى له بجانب القبر هو شيء ما لا يمكن للكلمة أن تعبر عنه ، بل انما يشار إليه فقط بواسطة دلالة للرمز الذي يرمز

الى هجوع القبر الذي لا يتبدل او يتغير. فالموتى قد كفوا عن الكدح والجهاد ولم يعودوا زمانا بل انما أصبحوا فراغاً فقط ، فراغاً باقياً (اذا كانت حقاً باقياً) لكنه لا ينضج نحو مستقبل ما ، ولذلك فهو حجر ، الحجر المقيم الثابت الذي يعكس صورة الموتى داخل وعي الأحياء اليقظ .

ان النفس الفاوستية تبحث عن الخلود وتترقبه أن يتبع نهاية الجسد ، والخلود هو في نظرها نوع من زواج يشدها الى الفراغ اللامتناهي ، لذلك فانها تنزع من الحجر حجمه ، جسده ، في منهاجها الغوطي الوخاز (وتعاصر كما تلاحظ تسلسل الموسيقى الكنسية) حتى لا يبقى منه أي شيء منظوراً ما عدا العمق وطاقة الارتفاع لهذا الامتداد الذاتي . اما النفس الابولونية فانما كانت تفضل إحراق موتاها ، وتفضل إبادتهم ، ولهذا كانت تنفر من البناء الحجري طيلة المرحلة المبكرة من مراحل حضارتها . لكن النفس المصرية كانت ترى ذاتها تسير في درب حياة خط لها تخطيطاً صلباً عنيداً لا يلين كي يفضي بها في النهاية لتقف أمام قضاة الموتى ، (كتاب الموتى الفقرة ١٢٥) وهذه كانت فكرة المصير المصرية . فالوجود المصري هو وجود ذاك المسافر الذي يتبع (يتجه -- المترجم) اتجاهها واحداً لا يتبدل ، زد على ذلك أن كامل شكل لغة هذه الحضارة هو ترجمة هذا الموضوع الواحد الى المحسوس (ترجمة حسية - المترجم) . وكما أننا قد اتخذنا من الفراغ الرمز الاولى للشمال ، وقررنا الجسد ، الحجم ، رمزاً اولياً للنفس الكلاسيكية ، ولذلك فباستطاعتنا أن نقرر كلمة « الدرب » كلمة تعبر بوضوح بين مفهوم عن الرمز الاولى للنفس المصرية . ومن الغريب ، لا بل من الأمور غير المفهومة بالنسبة الى الفكر الغربي ، أن ذاك العنصر الواحد من الامتداد الذي يؤكده المصريون هو ذاك الذي يعبر عن الاتجاه في العمق . فيها كل أجداث المملكة المصرية القديمة ، وخاصة تلك الهياكل الهرمية الجبارة منها والتي بنتها الاسرة الرابعة ، لا أقول انها تمثل تنظيماً متعمداً مقصوداً للفراغ كالتنظيم الذي نصادفه في الجامع والكاتدرائية ، بل أقول إننا

تمثل سيقافاً منتظماً بإيقاعه من الفراغات . فالدرب المقدسة تقود من بوابة البناية القائمة على نهر النيل الى الممرات فالقاعات فالبلال ذي الرواقات المنقطرة والغرف المستندة الى الاعمدة ، هذه الغرف التي تضيق فتضيق حتى تفضي أخيراً الى قاعة الموتى . وكذلك فان هياكل الشمس التي بنتها الاسرة الخامسة ليست بأبنية بل انما هي درب يحيط به بناء جبار من الحجر . فالتضاريس والصور تبدو في هذه الهياكل صفوفاً تقود المشاهد نتيجة لارغام انطباعي الى اتجاه معين مقرر . كما وأن لطرق برج الحمل وأبي الهول التي بنتها الأمباطورية الجديدة الموضوع ذاته والهدف نفسه . فلقد كانت خبرة المصري بالعمق ، هذه الخبرة التي سيطرت على شعوره بشكل العالم ، خبرة ملحاحا للتأكيد على النازع الاتجاهي الى درجة جعلته يدرك الفراغ ، على صورة اكثر او اقل ، على أنه عملية تحقّق متتابعة . فليس لدى المصريين أي تحشب في المسافة التي يعبرون عنها هنا ، فعلى الانسان ان يتحرك ، وأن يصبح بهذا رمزاً للحياة ، وذلك كي يوجد ارتباطاً له بالجزء الحجري من الرمزية . «الدرب» تدل على كل من المصير والبعد الثالث . رد على ذلك أن سطوح الجدار العظمى والتضاريس وسواها من الاعمدة التي يتحرك المصري ماراً بها هي مجرد «طول» وعرض : أي انها مجرد إدراك للأحاسيس ، وقوة دفع الحياة الى الأمام ، هي التي تمدّ بهم في العالم . وهكذا نستطيع القول بأن المصري قد اختبر الفراغ وذلك بواسطة وخلال الزحف الموكبي طيلة عناصر الزحف البعيدة النائية ، بينما أن الاغريقي الذي اعتاد على أن يضحي بضحيته خارج المعبد ، لم يحس بالفراغ او يشعر به ، أما إنسان عصورنا الغوطية الذي يصلي داخل الكاتدرائية ، فانه يترك لنفسه أن تغرق تأملاً في لانهاية الفراغ الهادئة الساكنة . ونتيجة لذلك فان فن اولئك المصريين يجب أن يستهدف اشكالا مستوية منبسطة ، ولا شيء آخر غيرها ، وحتى في حالة استخدامه لوسائل صلبة . فالاهرام الذي ينتصب فوق الجذث الملكي هوفي نظر المصري مثلث ، وهو سطح ضخم معبر تعبيراً جباراً ، ومهما كان الاتجاه الذي يسلكه المرء للاقتراب منه فان الاهرام يبقى مشيراً الى «الدرب» ومطللاً على المنظر الطبيعي .

فأعمدة الممرات الداخلية والقاعات بأرضياتها السوداء وبنظامها الكثيف في التزيين ، تبدو بأكملها في نظر المصري كخطوط عمودية ترافق سير موكب الكهنة في ايقاعه . كما وأن نقش التضاريس (وذلك خلافاً للنقش الكلاسيكي) قد حُصر في مستوى واحد ، وقد تقلصت سماكة النقش خلال مجرى تطور هذا الفن ابتداءً من الأسرة الثالثة حتى الخامسة ، من سماكة الأصبع الى سماكة قصاصة ورق ، وأخيراً أغرق التضريس في المستوى وذاب فيه . فسيادة الخطوط الافقية والعمودية والزاوية القائمة وتجنب كل تقليص ، هذه الامور كلها تعضد مبدأ البعدين وتوافقه وتساعد على عزل هذه الخبرة الاتجاهية بالعمق التي تنطبق على « الدرب » وعلى القبر في نهايته . والحق أن الفن المصري فن لا يقر بأي انحراف حياً في التفريج عن النفس المتوترة .

أو ليس هذا التعبير ، تعبير النفس المصرية ، هو تعبير جادت به أنبل لغة يمكن لها أن تدرك كل ما تريد نظرياتنا الفراغية أن تعبر عنه بواسطة الكلمات ؟ أو ألا نرى أن هذه المتمايزات المنقوشة على الحجر ، هي متمايزات تبدو الى جانبها متمايزات « كنت » المكتوبة ثأثة وتلعثم مؤوسين يائسين ؟ وهناك على كل حال حضارة أخرى ، قد وجدت ، بالرغم من اختلافها الاساسي والحضارة المصرية ، أقول وجدت لها رمزاً أساسياً اولياً وثيق الارتباط بالرمز المصري ، وأعني بهذه الحضارة الحضارة الصينية بمبدأها الشديد في اتجاهيته ، مبدأ « التناو » ، لكن بينما نرى المصري يغذ السير على الدرب الذي حددته له ضرورة لا ترحم حتى يبلغ نهايته ، نرى الصيني يتجول في العالم ، وهو نتيجة لواقعه هذا يقاد الى إلهه أو الى مقبرة اسلافه ، لا بواسطة مهار حجرية حصرت بين جدران ناعمة رقيقة متقنة البناء ، بل انما تقوده الطبيعة الودود نفسها الى إلهه ومقبرة اسلافه . ولم يمس المنظر الطبيعي في أية حضارة أخرى المادة الأصلية للهندسة المعمارية كما أمسى في الحضارة الصينية . ويقول ا . فيشه في الصفحة ٢٤ من كتابه « التصوير الريفي الصيني » ما يلي : « هنا

(١) شرحنا هذا المبدأ فيما تقدم .

وعلى أسس دينية جرى تطوير قانونية عظيمة ووحدة مشتركة بين كل نماذج البناء الذي إذا ما اتحد مع المحور العام للشمال والجنوب اتحاداً وثيقاً ، عندئذٍ يشد دائماً أبنية البوابات والجوانب والقاعات ومجالس البلاط بعضها الى بعض داخل المخطط المتجانس ، الذي قاد أخيراً الى تخطيط عظيم كذاك وإطلالة وسيطرة على الارض والفراغ كتينك . بحيث يحق معها للمرء بأن يقول بأن الفنان يبني والمنظر الطبيعي لا يغيب دقيقة واحدة عن ذهنه . . ، فالمعبد الصيني ليس معبداً مستقلاً قائماً بذاته ، بل إنما هو عرض تبدو فيه للتلال والمياه والأشجار والزهور والحجارة في أشكالها المقررة المعينة ونوازع هذه الأشكال ، الأهمية ذاتها التي هي للبوابات والجدران والجسور والقناطر والمنازل . وهذه الحضارة ، الحضارة الصينية ، هي الحضارة الوحيدة التي تعتبر فن البستنة فناً دينياً عظيماً . فهناك حدائق وبساتين هي تأملات لطوائف بوذية خاصة ، لهذا فان الهندسة المعمارية المستندة كلياً على المنظر الطبيعي ، هي الهندسة التي تشرح وتوضح الهندسة المعمارية للأبنية الصينية بامتدادها الطبقي وبتأكيدها على السطح بوصفه الجزء المعبر الحقيقي ، وكما أن الدروب الصينية المراوغة التي تبدأ من خلال الابواب فتمر على الجسور والقناطر وتدور حول التلال والجدران ، تقضي أخيراً بالمرء الى النهاية ، كذلك هي أيضاً حال التصوير الصيني الذي ينطلق بالمُشاهد من تفصيل الى تفصيل ، بينما أن التفسير المصري يدل المُشاهد دلالة خبير على الاتجاه الوحيد المعين . ويقول « جلاس » :

« علينا ألا نرى الصورة دفعة واحدة ، فالتتالي الزماني يستلزم تتالياً لعناصر الفراغ حيث يتوجب على العين أن تنتقل خلال هذا التتالي من عنصر فراغ الى آخر . »

لهذا بينما نرى أن الهندسة المعمارية المصرية تسيطر على المنظر الطبيعي ، نرى الهندسة المعمارية الصينية تتزوج به وتدافع عنه وتحميه ، ومع هذا نرى ان كلتا الحضارتين تؤمنان بأن الاتجاه في العمق هو الذي يحافظ على صيرورة الفراغ بوصفها خبرة حاضرة حاضراً متالياً .

إن كل فن هو لغة تعبير ، زد على ذلك أن هذه اللغة حتى في نُبْدِها المبكرة جداً ، والتي تمتد الى الوراء بعيداً بعيداً حتى عالم الحيوان ، هي لغة ذاك الوجود الفعال الذي يتحدث عن نفسه فقط ، وهو وجود لا يحس بالسامع أو المُشاهد وحتى بالرغم من غياب السامع أو المشاهد ، فإن الحافظ على التعبير قد لا يتحدث او ينطق . ونحن نشاهد مراراً حتى في الظروف « المتأخرة » جمهوراً من صنّاع الفن يرقصون جميعاً أو يغنون أو يمثلون تمثيلاً صامتاً . والحق أن فكرة « الجوقة » بوصفها مجموعاً من الاشخاص الحاضرين هي فكرة لم يحدث لها أن اختفت اختفاء كلياً من تاريخ الفن . إن الفن الارقى هو وحده الذي يصبح بصورة حاسمة فناً وذلك أمام « المُشاهدين » وخاصة (كما يشير نيتشه في أحد مؤلفاته) أمام المشاهد الأسمى الذي هو الله .

إن هذا التعبير هو إما زينة (Ornament) وإما تقليد (Imitation) والزينة والتقليد هما إمكانان من الإمكانيات الارقى ، ومن الصعب أن ندرك بحسنا في البداية استقطابية الواحدة بالنسبة الى الأخرى . ولا شك أن التقليد هو أقدم واقرب من الزينة الى الجنس المنتج . فالتقليد هو نتاج الفكرة السيائية لشخص ثان استماله شخص اول فدفع به إلى التجارب ورنين إيقاع الحياة ، بينما أن الزينة تبرهن على « أنا » « Ego » تعي طبيعتها الخاصة ، إن التقليد واسع الانتشار في عالم الحيوان ، بينما أن الزينة مرهونة بالانسان ووقف عليه وحده .

إن التقليد هو وليد الإيقاع السري لكل الأشياء الكونية . فالشيء يبدو

للإنسان اليقظ شيئاً منفصلاً قائماً بذاته وممتداً ، فميرى امام ناظره « هنا » و « هناك » ، ويرى شيئاً ما خاصاً وآخر غريباً ، ويشهد الكون المكرسكوبي والكون الكبير ، وجميع هذه الأشياء متباعدة عن بعضها بعضاً تباعد القطبين ، وما مهمة التقليد في ايقاعه إلا إقامة جسر يربط بين كل قطبين من الاقطاب المتباعدة . إن كل دين هو جهد تبذله النفس اليقظة كي تبلغ القوى العالمية المحيطة بها ، وكذلك ايضاً هي حال التقليد الذي يكون ، في أشد لحظاته إخلاصاً وتكريساً ، نازعاً دينياً كاملاً ، وذلك لأنه يتوقف على هوية باطنية ، هي هوية وسط بين النفس والجسد ، بين أل « هنا » والعالم المحيط به أي أل « هناك » هذه ال « هناك » التي تكون متذبذبة أثناء صير الواحد واحداً .

وكما يحافظ الطائر على توازنه خلال العاصفة ، أو كما يستجيب الطوف لترنج الأمواج ، كذلك تستجيب اعضاؤنا الى ايقاع لا يقاوم لصوت موسيقى الزحف (March) زد على ذلك أن تقليد المرء لسلوك إنسان آخر وحركاته لا يقل في عدواه عما ذكرت ، ويُبْرَزُ الاطفال ويبرزون غيرهم في هذا المضمار . والتقليد يبلغ ذروته عندما نطلق لذواتنا الاعنة في أغنية مشتركة أو زحف استعراضى أو رقص يخلق من وحدات عديدة من الشعور والتعبير وحدة شعور وتعبير واحدة هي « نحن » . ولكن صورة إنسان « ناجحة » أو صورة منظر طبيعي ، هي ايضاً نتاج الحركة التصويرية في تناغمها وترنج الحي وتمايله قبالتنا ، وهذا هو التحقق للإيقاع السبائي الذي يتطلب من مُتَقَنِّهِ أن يكون اللودعي الماهر الذي يستطيع أن يكشف فكرة أو نفس الغريب في تحرك سطحه . ونحن في بعض اللحظات المعينة وغير المتحفظة ، جميعاً لودعيون مهرة في هذا النوع ، وذلك حينما نكون مندفعين في ايقاع الموسيقى غير المحسوس وفي تحرك التعابير الوجهية ، إذ أننا في مثل هذه الحالات نخترق فجأة بإبصارنا كل تصنع وتظاهر وادعاء لنشهد الاسرار العظمى .

إن هدف كل تقليد هو الإثارة الفعالة ، وهذا يعني تمثّل (Assimilation)

نفسنا داخل شيء ما (وتبديل في المكان واستحالة الانسان الواحد الى انسان ثان ، حيث يعيش الواحد منذ تمثله للآخر داخل الآخر الذي يصفه ويصوره) وهو (اي التقليد) قادر على ايقاظ شعور شديد بالاتحاد حيث يمتد هذا الشعور ليشمل كامل السلسلة المبتدئة بالامتصاص الهادىء فالاقناع فالاذعان حتى أشد القهقهات تهتكاً وخلاعة وحتى اعماق الأحاسيس الشهوانية ، ومثل هذا الاتحاد غير قابل للانفصال عن النشاط الابداعي . على هذا النمط نشأ الرقص الشعبي الدائري (نسبة الى دائرة) فرقصة (Shuhplattler) البافارية هي في الأساس تقليد لحركات مطارحة دجاجة الارض الغرام لديكها ، لكن هذا هو ايضاً ما يعنيه « فاسيري عندما يمتدح كياي » وجيوتو اللذين كانا أول من عاد الى تقليد الطبيعة ، أي طبيعة رجل النبع التي قال عنها المعلم « إيكارت » :

« إن الله يجري في كل المخلوقات ، لذلك فان كل ما هو مخلوق هو الله .
إن ذاك الشيء الذي يعرض نفسه على تأملنا في العالم المحيط بنا كحركة فاننا لنعيده ترجمة كحركة ايضاً ، وذلك لانه يشتمل على معنى بالنسبة الى شعورنا ، ولهذا فان كل تقليد هو « درامي » في مفهومه الاوسع ، وتعرض الدراما في حركة فرشاة الفنان أو في إزميل النحات ، وفي الانعطاف النغمي للأغنية ، وفي لهجة التلاوة واللقاء ، وفي بيت من الشعر ، وفي الوصف وفي الرقص . لكن كل ما نختبره داخل وبواسطة النظر والسمع هو نفس غريبة عنا ، نفس نوحده ذواتنا معها . ولا يعمد الناس إلا في مرحلة المدينة العظمى فقط الى تجزئة الفن تجزئة عقلية واستلال الروح منه ، فيتحول الفن في تلك المرحلة ليصبح طبيعياً (Naturalism) وفق المفهوم السائد في عصرنا هذا ، مثلاً على ذلك أن يقلد أحدهم مظاهر فتنة الآخر ، أو أن يقلد أصل صفات محسوسة قابلة لأن تحدد تحديداً علمياً .

إن الزينة تفصل نفسها عن التقليد ، وذلك بوصفها شيئاً ما لا ينساق وراء تيار الحياة ، بل إنما يجابه تيارها بصلافة وقسوة . ونحن هنا قد قمنا

بدلاً من المميزات السياثية التي اختلسناها بعداً ونظراً من كائن غريب، دوافع ورموزاً طبعها بطابعها ، إذ لم يعد القصد هنا ادعاءً وتعللاً بل إنما أصبح مناشدة وتضرعاً . « فالأنا » تطغى هنا على « الأنت » ، والتقليد يتحدث فقط بوسائل هي وليدة لحظتها ، وسائل لا تتنازل أو تتكاثر ، لكن الزينة تستخدم لغة متحررة من النطق ، وذخيرة من أشكال تمتلك ديمومة ، وهي لا تعيش أبداً على رحمة الفرد .

ونحن لا نستطيع أن نقول إلا الحي ، والحي يُقلد فقط بواسطة الحركات لأنه بواسطة الحركات يكشف عن نفسه لأحاسيس الفنان والمتفرجين. وهكذا فإن التقليد ينتمي حتى ذلك الحد إلى الزمان والاتجاه . فجميع أنواع الرقص والرسم والوصف والتصوير هي بالنسبة إلى العين والأذن أشياء اتجاهية لا تنقض أو تُرد ، ولذلك فإن أسمى إمكانات التقليد تكمن في استنساخ مصيري ، أكانت تلك النسخة لحنا أم شعراً أم صورة أم مشهداً مسرحياً . أما الزينة فهي على عكس التقليد ، إذ أنها شيء ما أبعد بها عن الزمان ، فهي امتداد مجرد ، امتداد بُت فيه واستقر . وحيث إن التقليد يعبر عن شيء ما بواسطة انجاز ذاته ، فإن الزينة لا تستطيع أن تقوم بمثل هذا العمل إلا بواسطة عرض نفسها على الأحاسيس بوصفها شيئاً قد أنجز وتم . ولما كانت هذه هي حالها لذلك فهي مستقلة استقلالاً تاماً عن الأصل . وكل تقليد يمتلك بداية ونهاية ، بينما أن الزينة لا تمتلك سوى ديمومة ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نقول غير مصير الفرد (مثلاً مصير أنتيجون أو ديديمونا) ، بينما أن فكرة المصير العامة تستطيع أن تعرض نفسها بواسطة الزينة أو الرمز فقط (كما عرضت مثلاً فكرة مصير العالم الكلاسيكي بواسطة العمود « الدوري ») فالتقليد يفترض موهبة ، بينما الزينة تفترض موهبة ومعرفة مكتسبة أيضاً .

إن لكل فن من الفنون الدقيقة صرفه (Grammar) ونحوه وإعرابه في لغة شكلية ، وله قواعده وقوانينه ومنطقه الباطني وتقليده (Traditions) وهذا لا ينطبق فقط على المعبد « الدوري » ذي الغرفة الواحدة ، أو على

الكاتدرائية الفوطية الماثلة في كوخ او على مدارس النقش المصرية والأثينية وعلى الكاتدرائية الطينية في شالي فرنسا ، او على مدارس التصوير في العالم الكلاسيكي ومثيلاتها من مدارس فلورنسا وهولندا والرين ، بل إنما ينطبق ايضاً على القواعد المقررة الثابتة « للسكالد » ^(١) Skalds و « الميسنجر » Minnesanger ^(٢) هذه القواعد التي كانت تدرس وتمارس بوصفها حرفة وصناعة يمتنها الانسان ، (ولم تكن تعالج هذه المهنة الجملة وبحر الشعر فقط ، بل إنما كانت تعالج الايماءة واختيار التصور والخيال) . لقد كانوا يمتنون رواية الملاحم الفيدية والهومييرية والامانية الكلتية ، وتأليف المواعظ الفوطية وإلقائها (بكل من اللغتين العامية واللاتينية) ويمتنون إعداد النثر الخطابي باللغة الكلاسيكية وإعداد قواعد الدراما الفرنسية .

ويعكس زخرفُ الانجاز الفني السببية المحصنة للكورن الكبير ، كما يراها انسان من نوع خاص ويدركها . ولكل من الزخرف والسببية منهاج ، وينفذ الى كل منهما جانب الحياة الديني ، الخوف والحب . فباستطاعة الرمز الأصيل ان يبيث الخوف او ان يحرر من الخوف . « فالحق » يحرر ، اما الخطأ فيؤلم ويشيع الكتابة في القلب او يسحقه . بينما ان الجانب المباده من الفن هو خلاف ذلك ، إذ انه يقف اقرب من غيره الى شعور الجنس الحقيقي بالبغضاء والحب ، ومن هذا الشعور ينشأ التعارض بين القبيح والجميل ، وذلك فيما يتعلق بالحي فقط ، هذا الحي ذي الايقاع الباطني الذي ينفرنا او يجذبنا معه الى الصورة ، أكانت تلك الصورة صورة سحابة تتكبد السماء ساعة الغروب ، او لهاثاً شديداً لآلة . ان التقليد جميل ، لكن الزينة ذات مغزى ، وهنا يكن الفرق بين الاتجاه والامتداد ، وبين المنطق العضوي والمنطق اللاعضوي ، وبين الحياة والموت . فذاك الشيء الذي نعتقد بانه جميل

(١) Skald : أحد الشعراء الاسكندنافيين الغابرين واحد رواة الشعر الملحمي .

- المترجم -

(٢) Minnesanger طائفة من الشعراء والموسيقين الغنائيين الالمان . وقد ازدهرت فنون

هذه الطائفة في الفترة الواقعة بين عام ١١٥٠ وعام ١٣٥٠ تقريباً -- المترجم -

« يستحق منا ان ننسخه » . وهو يترنح معنا ويتأيل بسهولة ويسر ويدفع بنا لان نقلد ، ولان نشترك في الغناء وان نكرر ونعيد . فتزداد قلوبنا خفقاناً ، وترتعش اعضاؤنا ، وننفعل ونثار حتى تفيض ارواحنا وتطفح كؤوسها . ولكن لما كان الجميل ينتمي الى الزمان ، لذلك « فان له زمانه » . فالرمز جلود ذو ديمومة ، لكن كل ما هو جميل يختفي باختفاء نبضات الحياة في الانسان وفي الطبقة والشعب والجنس الذي يُحسُّ به بوصفه جمالاً خاصاً مُميزاً في الايقاع الكوني العام . « فالجمال » الذي كان يشع به النحت والشعر الكلاسيكيان يبهز العين الكلاسيكية ، هو شيء ما يختلف عن الجمال الذي يشعان (النحت والشعر) به امام عيننا ، اذ انه شيء ما قد خمد بنحود النفس الكلاسيكية ولا يمكن استرداده ، اما ما نعتبره جميلاً من الجمال الكلاسيكي ، فانما هو شيء ما لا يوجد إلا بالنسبة الينا فقط . وليس ذاك فقط الذي هو جميل في عين احد الاجناس البشرية او محايد او بشع في عين جنس آخر ، مثلاً ككامل موسيقانا بالنسبة الى اهل الصين ، او النحت المكسيكي . بالنسبة الينا ، هو الجمال ، وذلك لان الحياة الواحدة نفسها ، الحياة المعتادة المألوفة ، نظراً للحقيقة كل الحقيقة التي تقول بان للحياة ديمومة ، تجعلها عاجزة عن امتلاك الجمال . والآن نستطيع لاول مرة ان نرى التعارض حتى اعماق اعماقه بين هذين الجانبين من الفن ، التقليد والزينة . فالتقليد يبتث الروحانية ويشيعها وينعش ، أما الزينة فتخلب اللب وتفتن وتقتل . فالاول يصير (لاحظ استعمالنا لكلمة يصير) بينا الثاني كائن وموجود ، لذلك فان الاول متحالف والحب ، وفوق كل شيء متحالف (في الاغاني والهياج والرقص) والحب الجنسي ، هذا الحب الذي يستدير بالوجود ليجابه المستقبل ، بينا الثاني يستدير ليهتم بالماضي والذاكرة والشعائر الجنائزية . فالجميل يطارد بجنين وتوق وحنان ، أما ذو المغزى فانما يشيع الخوف والرعب ، ولا اظن ان هناك تعارضاً اعماق من التعارض القائم بين منزل الحي ، ومنزل الميت . فكوخ الفلاح ومشتقاته ابتداءً من قصر الاقطاعي

الريفى الى البلدة المسوّرة فالقلعة ، هي جميعاً منازل للحياة ، وهي تعابير غير واعية للدّم في دورته ، تعابير لم ينتجها اي فن ولا يستطيع كل فن ان يعمل فيها ان تعديلا او تبديلا .

ففكرة العائلة تبدو اول ما تبدو في مخطط البيت الاولى (الاول في بدائيته - المترجم) (Proto house) . كما ويبدو شكل الأرومة الباطني في مخطط قراه ، هذه القرى التي لا تزال تستطيع ان تخبر عقب قرون طويلة وعقب احتلالات متعددة بالجنس البشري الذي اسسها وبنائها ، وتظهر حياة الشعب ونظامه الاجتماعى في مخطط المدينة (وليس في تعاليها ورفعتها وصورتها الطيفية) .

ومن جهة أخرى فان الزينة ذات النظام الارقى تطور نفسها وفق رموز الموت المتبسة ، ابتداءً من قارورة رماد الميت ، فالتابوت الحجري فشاهد القبر ، فمعبد الموتى ، ووراء هذه الاشياء ، في هياكل الله فالكاتدرائيات التي هي زينة محضة ، إذ أنها ليست تعبيراً لجنس بشري بل انماهي لفئة نظرة في العالم . فالكاتدرائيات هي فن محض ، بينما أن الأكواخ والقلاع ليست بفن ، وذلك لأن الأكواخ والقلاع هي مبانٍ يصنع داخلها الفن وخاصة الفن التقليدي ويُنجز ، فهي مواطن الملاحم الفيدي والهوميرية والجرمانية ، وموطن أناشيد الابطال ، ورقص العامة والنبلاء والنبيلات ، وموطن النشيد .

ومن جهة أخرى فان الكاتدرائية فن ، وهي اكثر من ذلك ، الفن الوحيد الذي لا يقلد أي شيء ، فهي توتر مجرد اشكال دائمة ، وهي منطق مجرد ثلاثي الابعاد ، يعبر عن نفسه بالحافات والسطوح والاحجام . لكن فن القرى والقلاع فن مشتق من انعطاف اللحظة وميلها ، من الضحك وارواح الاعياد والالعب المرحّة ، وهي تعتمد ، حتى مثل هذا الحد ، على الزمان ، وهي بنت المناسبة الى ذاك الحد الذي جعل « التروبادور » يستحصل حتى على اسمه بواسطة العثور على المكان الذي يختاره له مقراً ، زد على ذلك أن الارتجال في الموسيقى والشعر والرقص ، أو غير ذلك ، (كما نرى في رقص

الفجر اليوم) هو ليس سوى جنس بشري يعرض نفسه تحت تأثير الساعة على أحاسيس غريبة عنه . إن كل فن روحاني معتمد على هذه القوة الابداعية الطليقة يناهض المدرسة الصارمة التي يكون فيها الفرد (كما هو في الترنيمة واعمال البناء والنقش) خادماً لمنطق اشكال لا زمان لها ، فان تاريخ طراز كل حضارة يمكن في المذهب الديني المبكر للهندسة المعمارية التي تختارها تلك الحضارة منهجاً لها . ففي القلعة تمتلك الحياة لا التركيب طرازاً ، وفي البلدة فان مخططها هو صورة لمصائر سكانها . إن الصور الطيفية والخلونات البارزة والقباب تنبئ بمنطق صورة عالم بُناتها ، تنبئ بول الاشياء وآخرها ، تنبئ بكونهم (Universe) . فالحجر في الهندسة المعمارية للحياة يخدم غرضاً دينوياً ، بينما هو رمز في الهندسة المعمارية للمذهب الديني . ولا اعتقد بان هناك أمراً قد جرح تاريخ الهندسات المعمارية العظمى الجرح البالغ ، كما جرحه ذاك القول القائل بانه تاريخ « التقنيات (Technique) الهندسية المعمارية » بدلاً من أن يقولوا بأنه تاريخ الفكر الهندسية المعمارية التي اتخذت وسائل تعبيرها التقنية اينما وكيفما وجدتتها . وكذلك كانت الحال ايضاً وتاريخ الآلات الموسيقية التي هي ايضاً قد طورت على أساس لغة النغم . أما إذا كانت زاوية تقاطع العقود (groin) والدعائم الطائرة ، وعقد القبة وقوسها قد تخيلت خصيصاً من أجل الهندسات المعمارية العظمى ، أم كانت وسائل وذرائع موجودة ومتوفرة وبمتناول اليد كثيراً أو قليلاً ، أم استخدمت ، فان كل هذه الاشياء هي في نظر تاريخ الفن أمر ليس بذى بال ، وهذا الأمر شبيه بالأمر المتسائل عما إذا كانت الآلات الموسيقية الوترية قد نشأت أول ما نشأت في الجزيرة العربية أم في بريطانيا الكلتية . وقد يكون العمود الدوري « بوصفه انجازاً » لصنعة أستعير من المعابد المصرية في عهد الأمباطورية الجديدة ، وقد يكون طراز بناء المساكن في العصور الرومانية المتأخرة قد اقتبس من « الاتروسك » ، او قد يكون طراز بناء القاعة الفلورنتية قد اقتبس من برايرة افريقيا الشمالية ، ومع ذلك فان «البريتيرز »

« الدوري » ، « البنثايون » ، « البلازوفارنس » ينتمي كل واحد منها الى عالم يختلف كلياً عن عالم الآخر ، إذ ان كل واحد منها يشير الى تعبير عن رمز اولى لحضارة من الحضارات الثلاث .

- ٤ -

يوجد في كل مرحلة تبع^(١) حضارية فنان زخرفيان وغير تقليديين ، وهما فن البناء وفن « الديكور » وينتمي التعبير الاولي بصورة خاصة وخلال القرون الحبالى السابقة له الى الزخرف في مفهومه الضيق . فالمرحلة الكارولنجية هي مرحلة ممثلة بزينتها بوصف هذه الزينة هندسة معمارية لها ، وذلك لأن انعدام وجود الفكرة يقف فاصلاً بين طرازاتها وأساليبها . وتماثل هذه المرحلة المرحلة المسيحية ، فالعدم لم يعف عن أي بناء من ابنية هذه المرحلة ، وهذه حقيقة من حقائق تاريخ الفن . ولكن الهندسة المعمارية بوصفها زينة تندفع فجأة في فجر كل حضارة عظمى الى مسرح الوجود بقوة تعبيرية طاغية كذلك ، حيث يتقلص ديكور كذاك ويتراجع أمامها لمدة قرن من الزمن خائفاً مرعوباً . وهنا تستأثر فراغات وسطوح وحافات الحجر بالحديث ، فحدث « تشفرين » هو ذروة السذاجة الرياضية (فانت تشهد في كل مكان من هذا الحدث زوايا قائمة ، ومربعات واعمدة قائمة الزوايا لكنك لا ترى في اي مكان منها زخرفاً او نقشا) ولم يجزأ التضريس على المغامرة في التعدي على سحر هذه الفراغات المهيبة إلا عقبان طوى الفناء عدة اجيال ، وعندئذ اخذ الاجهاد بالتراخي والانفراج . كما وان « الرومانسكية » النبيلة في فاستفاليا وسكسونيا (كأبنية هلدي شام ، وجرنرود وبولنتسيلا وبادربرون)

(١) مرحلة التبع ، هي اولى مراحل الحضارة إذ يأخذ الناس بالاستقرار بالقرب من الينابيع فيبنون المنازل والقرى ، ويضعون الاسس لأول المجتمعات البشرية ، ويبدأ الانسان بممارسة حياته المجتمعية .
الترجم

وفي جنوبي فرنسا ، والنورمان (نورويتش وبيتربرو) تدبرت امرها فاستطاعت ان تترجم بمهابة وبقوة لا توصف كامل الحس بالعالم بواسطة خط واحد ، او تاج عمود واحد ، او قوس واحد .

ويبلغ عالم الشكل في مرحلة النبع ذروته ، قبل ان تصبح علاقة الهندسة المعمارية بالزينة ، كعلاقة السيد الاقطاعي برقيق الارض . وعلينا هنا ان نفهم الزينة باوسع ما لها من معان . فكلمة الزينة تشمل تقليدياً حتى وحدة الدافع الكلاسيكي بتناسقه المتوازن الهادىء او بملحاقاته الشاردة التائهة ، وتشمل ايضاً سطح الزخرف العربي المغزول ، والسطح غير اللامشابه له لنموذج الفن « المايي » والنموذج الرعدي (نسبة الى رعد) ونماذج اخرى تعود الى مرحلة « تشمر » هذه النماذج التي تثبت دون شك قواعد المنظر الطبيعي في الهندسة المعمارية الصينية . لكن صور المقاتلين المرسومة على مزهريات « ديبلون » هي ايضاً صور رسمتها روح الزينة ، كما وان الزينة تشمل ايضاً في مرتبة اعلى من مراتب مفاهيمها مجموعات التماثيل في الكاتدرائيات الفوطية .

ويقول « دفوراك » في الصفحة ٤٤ من كتابه « المثالية والطبيعية » في النحت والتصوير الفوطيين ما يلي :

« لقد نضدت الاحجام كالاعمدة أمام المشاهد ، فالاحجام ذات الكينونة العمودية كانت بالنسبة الى المشاهد منضدة في مراتب تعلو الواحدة منها فوق الاخرى كأنها احجام ايقاعية لسيمفونية تحلق عالياً نحو السماء وترسل باصواتها الى كل اتجاه . »

والى جانب كون الستائر والايامات ونماذج الحجم زينة ، فان حتى تركيب انعطاف النغم الجوقي في الترنيمة ، والحركة المتوازية لاجزاء الموسيقى الكنسية هي ايضاً زينة موضوعة في خدمة الفكرة الهندسية المعمارية المسيطرة على كل شيء . ولا يبطل سحر الزخرف العظيم إلا في بداية المرحلة « المتأخرة » حيث تتهاوى الهندسة المعمارية الى مجموعة من فنون دنيوية مدنية خاصة تكسر ليلاً نهراً كامل وجودها لأشاعة « الانبساط » (تعمدنا كلمة الانبساط

لا الانشراح) والتقليد الماهر ، وبهذا تصبح الهندسة المعمارية في واقعها هندسة ذات طابع شخصي . وينطبق على التقليد والزينة ما ينطبق على الزمان والفراغ ، ولقد سبق لنا ان اشرنا الى هذين من قبل ، فالزمان يلد الفراغ ، اما الفراغ فيقتل الزمان. ولقد حَجَّرت الرمزية في البداية كل شيء حي ، فلم يكن يُسمح للتمثال الغوطي بأن يصبح جسداً حياً ، بل انما كان مجرد مجموعة من الخطوط نظمت على شكل انسان . لكن الزينة تفقد الآن كل صرامتها المقدسة وتصبح يوماً بعد يوم واكثر فاكثر « ديكوراً » بالنسبة للتركيب الهندسي المعماري لحياة مهذبة متأقنة .

وقد تبنى الاثرياء ورجال البلاط في عالم الشمال (والشمال فقط) ذوق النهضة في الهندسة المعمارية بوصفه ديكوراً مُجَمَّلاً. ولقد كان للزينة في المملكة المصرية القديمة معنى يختلف تماماً عن المعنى الذي كان لها في المملكة المصرية الوسيطة ، وكان معناها ايضاً في المرحلة الهندسية مختلفاً ايضاً عن معناها في المرحلة الاغريقية (الهلينية) ، كما وان معناها في نهاية القرن الثاني عشر كان هو ايضاً مختلفاً عن معناها في نهاية عهد لويس الرابع عشر ، زد على ذلك ان الهندسة المعمارية تصبح ايضاً تصويرية وتقوم بادوار موسيقية فاشكالها كما تبدو تحاول دوماً ان تقلد شيئاً ما في صورة العالم المحيط بها . ونحن نخطو من العاصمة «الايونية» الى الكورنثية ومن فيغنولا لنمر ببرنيني الى «الروكوكو» .

وأخيراً عندما تأخذ المدنية محط اقدمها فعندئذ تخمد جذوة الزينة الحقيقية ويختفي معها الفن العظيم بكامله . وتشتمل مرحلة الانتقال على (وفي كل حضارة) « التكلسك » والرومانطيقية ، ويكون التكلسك نظرة عاطفية الى الزخرف ، (القواعد والقوانين والاساليب) هذا الزخرف الميت (الفاقد النفس) والذي يكون قد هجر منذ طويل زمن لقدمه ، أما الرومانطيقية فهي تقليد عاطفي لا للحياة بل إنما هي تقليد لتقليد اقدم من تقليدها . فنحن نجد الذوق الهندسي المعماري قد حل محل الطراز الهندسي المعماري . فاساليب التصوير الزيتي والتصنع في الكتابة والاشكال من قديمة وجديدة

والوطني منها والغريب ، كل هذه الاشياء تأتي مع الزي (Fashion) وتختفي باختفائه ، وذلك لانه لم يعد هناك من وجود للضرورة الباطنية ، ولم يعد هناك من « مدارس » (هندسية معمارية وزينة - المترجم) بل اصبح كل فرد حراً في ان يختار ويقتبس ما يشاء واينما يشاء مما يرغب ويختار . فالفن قد امسى صناعة فن في كل فروعه من هندسة معمارية وموسيقى شعر ودراما ، ويصبح لدينا في النهاية مخزوناً متداولاً تجارياً من الانجازات الادبية والتصويرية التي تفتقر الى كل مغزى اعمق ، وتستخدم وفق ما يميله الذوق . ونحن لا نشاهد فقط هذا الشكل الصناعي للزينة ، (الذي لم يعد شكلاً تاريخياً او في وضع صيرورة) في نماذج السجاد الشرقي والانجازات المعدنية من فارسية وهندية ، والاواني الخزفية الصينية ، بل انما نشاهده ايضاً في الفن المصري (والبابلي) في الحال التي آل عليها الى الاغريق والرومان . فالفن «المونوي» (Minoan) في جزيرة كريت هو صناعة فن مجرد ، وهو غريب الديار عن كريت . إذ انه نتاج الذوق المصري ما بعد عصر « الهكسوس » ، اما «معاصر» هذا الفن فانما هو الفن « الهيليني » الروماني ابتداءً من عصر سيبو وهنريال ، وهو ايضاً يخدم بصورة مماثلة عادة التسلية ، ويساعد الذهن على إداء دوره . وباستطاعتنا ابتداءً من الديكور المترف للدعامة المرتكزة (Entablature) على عمود « فووروم نيرفا » في روما الى المرحلة المتأخرة عن تلك مرحلة الصناعة الفخارية في الغرب ، ان نلمس تشكلاً متواصلاً لصناعة فن غير قابلة للتعديل او التبديل ، هذه الصناعة التي نجد لها مثيلاً في كل من العالمين المعنوي المصري والاسلامي ، والتي نفترض بانها قد سادت الهند عقب بوذا والصين بعد كونفوشيوس ايضاً .

- ٥ -

والآن ، فان الكاتدرائيات تختلف عن معابد الاهرام بالرغم من القربى

الباطنية العميقة التي تشدها بعضاً الى بعض، والحق أننا داخل هذا الاختلاف بالذات الذي يفرق بينها نمسك بتلابيب الظاهرة الجبارة للنفس الفاوستية ، هذه النفس التي يرفض لها زخمها للعمق أن ترتبط بالرمزي الاولي على أي شكل من الاشكال ، والتي تجاهد منذ الايام الاولي لولادتها كي تتسامى فوق كل حد بعدي . فهل هناك معه شيء يكون اكثر غرابة عن المفهوم المصري للدولة ، (هذا المفهوم الذي يحوز لنا أن نصف نازعه بأنه نبيل رزين ووقور) من المطامح السياسية للأباطرة العظام من سكسونيين وفرنكونيين وآل هوهنشتاوفن ، هؤلاء الأباطرة الذين غمرت الكآبة والاحزان قلوبهم لأنهم تجاهلوا كل الوقائع السياسية، والذين كانوا يعتبرون الاعتراف بأي حدود بمثابة خيانة لفكرة سلطتهم ؟ فهذا قد دخل الرمز الاولي للفراغ اللامتناهي ، بكل قواه التي يعجز عنها الوصف ميدان الوجود السياسي الفعال ، فنحن نشاهد الى جانب شخصيات اوتو وكونراد الثاني وهنري الرابع وفريدريك الثاني الفايكنغ النورمان فاتحي روسيا وجرينلند وانجلترا وصقلية والقسطنطينية تقريباً ، ونرى ايضا البابوات العظام كغريغوري السابع وانوسنت الثاني ، وهؤلاء جميعهم كانوا يهدفون أن يجعلوا دوائر نفوذهم المنظورة تنطبق على كل العالم المعروف لهم . وهذا هو الذي ميز ابطال الكأس المقدسة ، وفرسان آرثر وابطال أساطير سينغريد الذين كانوا جميعاً يعمهون في اللانهاثي ، اقول هذا هو الذي ميزهم عن ابطال هوميروس بما كان هؤلاء الابطال من أفق جغرافي محدود ، وميز الحملات الصليبية التي كانت تندفع برجال نهري الالب واللوار الى آخر حدود العالم المعروف عن الحوادث التاريخية التي بنت عليها النفس الكلاسيكية الالياذة التي بمقدورنا واعتمادا على اسلوبها أن ندعي واثقين من أن تلك الحوادث كانت حوادث محلية ومحدودة المكان ومحسوساً بها تماماً .

لقد حققت النفس « الدورية » رمز الشيء الإفرادي الحاضر جسداً وتعمدت أن ترفض جميع الخلائق الكبرى وتنبذ كل ما هو بعيد المجال ،

ولهذا السبب الوجيه لم تخلف المرحلة الاولى ما بعد « الماسينية » أي شيء لعلماء الآثار من علمائنا . ولقد كان التعبير النهائي الذي بلغته هذه النفس ممثلاً في المعبد « الدوري » بما لهذا المعبد من تأثير خارجي (لا باطني - المترجم) مجرد ، ولقد ارسى على صقع كأنه صورة منتفخة الجوف كثيفة صامتة ، لكنها تنكر وتتجاهل فينا الفراغ داخلاً بوصفه الـ OV او UN الذي كان يعتبر عاجزاً عن الوجود .

لقد كانت الاعمدة المصرية المنتظمة صفوفاً تحمل سطح القاعة ، وعندما اقتبس الانسان الاغريقي هذا النازع خلع عليه المفهوم الخاص به (أي الاغريقي - المترجم) فجعل داخله خارجه ، كما يقلب المرء فردة قفاز ، فجاءت مجموعات الأعمدة الخارجية ، بمعنى ما ، كأنها مخلفات أثرية لدخل منبوذ منكر . أما النفسان المجوسيه والفاوستية ، فأنما كانتا خلافاً للنفس الكلاسيكية تشمخان عالياً في بناءيهما ، فلقد أصبحت صور حلميهما مادية بوصفها عقوداً ترتفع فوق فراغات داخلية ذات فحوى ومغزى ، وهي بمثابة توقع بنائي لشعور مسبق ببدهيات الجبر والرياضيات التحليلية . فطراز عقد الدعامه ، الذي يشع من كل من بورغوندي والفلاندرز ، بما لهذا الطراز من طابية هلالية الشكل (Lunettes) وركائز طائرة ، قد حرر الفراغ السجين من السطح المدرك حساً الذي يحده . ويقول « دهبو » في الصفحة ١٦ من الجزء الاول لكتابه « تاريخ الفن الالماني » ما يلي :

« ان النافذة في داخل البناء المجوسي هي مجرد عامل تركيبي سلمي ، انها شكل منفعه وهي لم تتطور على أي وجه من الوجوه لتصبح شكل فن ، ولنصفها بفتح الكلام ، انها مجرد ثغرة في الحائط . »

وعندما أمست النوافذ لا يستغنى عنها في الواقع ، فإنها ، ومن أجل الانطباع الفني ، قد أخفيت بواسطة رواقات كما هي الحال في الابنية الرومانية الشرقية المستطيلة الشكل . (Basilica) فالنافذة كهندسة معمارية ، هي من جهة أخرى خاصة من خصائص النفس الفاوستية ، وهي أشد رموز هذه

النفس دلالة الى الخبرة بالعمق ، والمرء ليحس وهو يتطلع اليها بالارادة التي تريد أن ترتفع من داخل البناء لتحلق طليقة فيما لا حدود له . فالارادة نفسها الملازمة للموسيقى الكونتروبنوتية ، هي إرادة مألوفة لدى هذه العقود . فالعالم اللامادي لهذه الموسيقى كان ولا يزال وحتى عقب مضي طويل زمن على ذاك العصر ، وذلك عندما بلغت الموسيقى البولوفونية (المتعددةالنفحات) الى تلك الذرى التي بلغت (في القطع الموسيقية الخالدة - المترجم) « آلام انجيل متى » و « إيرويك » وتريستان وبرسيفال ، أقول كان العالم اللامادي ولا يزال ذاك العالم الغوطي الاول الذي أمسى نتيجة لضرورة باطنية شبيهة بالكاتدرائية ، وعاد الى موطنه ، الى لغة الحجر للعصور الصليبية . وجبا منه في أن يتخلص من كل اثر من آثار المادية الكلاسيكية . فانه قد دفع به كي يستخدم كامل قوى زخرف عميق المغزى زخرف يتحدى قوة تحديد التخوم العائدة للحجر . بما لهذه القوة من قدرة على إجراء تبديلات انطباعية مستهجنة على اشكال الاحجام النباتية والحيوانية والانسانية ، زخرف يذيب جميع خطوطه في انغام وتنوعات (Variations) في الموضوع (Theme) ويذيب جميع واجهاته في « فوغات (Fugues) غفيرة الاصوات ، ويذيب كل نخته الجسدي في موسيقى طيات نسيج الستائر . وهذه هي الروحانية التي أعطت مفهومهم العميق الى امتداد الزجاج الجبار في نوافذ كاتدرائيتنا ، بما لهذا الزجاج من الوان متعددة ونصف شفافة ولذلك فهي تصوير زيتي خالٍ كلياً من الجسدية ، والحق أن هذا الفن لم يسبق له أن كرر نفسه أبداً في اي مكان وهو يشكل اكمل ما يمكن للخيال أن يتصوره من تعارض بينه وبين التضريس الكلاسيكي . ولربما كانت كنيسة « سانت شابل » في باريس هي خير برهان على هذا التحرر من الجسدية . ففي هذه الكنيسة يذوب الحجر في وميض الزجاج وبريقه ، بينا أن التصوير الزيتي على التضريس يشترك في مادته والحائط الذي نما التضريس عليه ومعه ، وللونه الأثر الذي يتركه المادي ، فهنا لدينا ألوان لا تعتمد على سطح حامل لها ، بل إنها ألوان طليقة حرة في الفراغ حرة « نوات » الارغن وانطلاقها ، ونرى ايضاً اشكالاً وأحجاماً

متوازنة في اللانهائي . وتقابل الروح الفاوستيه لهذه الكنيسة (التي هي تقريباً دون جدران ، وسامقة ذات عقود ، ينيرها ضوء متعدد الالوان ، وتشخص بإبصارها من صحنها (صحن الكنيسة المربعة) الى المكان المخصص للجوقة الكنسية العربية ذات القباب (واعني بها الكنيسة المسيحية البزنطية المبكرة) فقبة هذه الكنيسة التي تبدو للرائي كأنها تطفو محلقة فوق البناء المستطيل الشكل او المثلث الزوايا ، تمثل ايضاً انتصاراً حقاً على مبدأ الجاذبية الطبيعية الكلاسيكية ، هذا المبدأ الذي تعبر عنه العارضة المرتكزة على الاعمدة (Architrave) والعمود ، وقد جاءت هذه القبة لتتحدى ايضاً الجسم الهندسي المعماري لخارج البناء (Exterior) لكن غياب « خارج البناء » بالذات يؤكد أكثر ما يؤكد على الحائط الملتئم المرصوص والحالي من كل ثغرة والذي يغلط الكهف ويسد منافذه ولا يسمح لأية نظرة او أمل بأن تنفذ او ينفذ الى خارجه . فهناك تخلل صادق مريبك لاشكال دائرية و متعددة الزوايا والأضلاع ، وحمل وضع على صفحة عمود حجرية وعلى شكل يجعل هذا الحمل يخلق فاقد الوزن عالياً . لكنه مع هذا يغلط داخل البناء ويسد فيه كل منفذ ، زد على ذلك ان جميع خطوط البناء قد اخفيت ، ولا يسمح سوى لضوء مبهم غامض بالتسرب من ثغرة صغيرة فتحت في قلب القبة ، ولكنها فتحت لتؤكد فقط بصرامة وعناد على التسيير حول الداخل ، هذه هي المميزات التي نراها في الانجازات العظمية لهذا الفن ، ونراها خاصة في كنيسة سان فيتال في رافينا ، وفي آيا صوفيا في القسطنطينية وفي مسجد الصخرة في القدس .

فحيث يضع المصري التضاريس ويقده فكره ليجنب سطوحها المنبسطة أي إيعاز من تشذيب يوعز به العمق الجاني ، وحيث يضع المهندسون الفوطيون صورهم الزجاجة كي يحدوا داخل الفراغ من الخارج ، يقوم الجوسي بكساء جدرانهم بالفسيفساء البراقة والذهبية في معظمها والزخارف والنقوش . وهكذا يفرق كهفه بذلك النور الاسطوري وغير الحقيقي والذي هو دائماً الغواية

والاغراء في الفن البربري بالنسبة الى أهل الشمال .

- ٦ -

إذن فإن ظاهرة الطراز العظيم ، هي انبعاث ، لا بل فيض يتدفق من جوهر الكون العظيم ، من الرمز الاولي لإحدى الحضارات العظمى . وإن كل إنسان يفهم مضمون هذه الظاهرة فهماً كافياً يمكنه من أن يرى ان هذه الظاهرة لا تشير الى مجموعة شكل بل إنما تشير الى تاريخ شكل ، فعندئذ^٣ فان مثل هذا الانسان سيحاول ان يرتب الاهتمامات والنبد الفنية للجنس البشري البدائي وفق اليقين الباطني لأحد الطرازات الذي يتطور بصورة دائمة مستمرة خلال القرون المتعاقبة . إن فن الحضارات العظمى وحده ، هذا الفن الذي لم يعد فناً فقط بل انما بدأ يصبح وحدة ذات أثر من تعبير وفحوى ، يملك طرازاً . إن التاريخ العضوي للطراز يشتمل على ما قبل (pre) وعلى لا (Non) وعلى ما بعد (post) . فالرسم الصاعد للثور في عهد الاسرة الاولى ، ليس هو بمصري بعد ، فالتجاوزات المصريين الفنية لا تكتسب طرازاً لها إلا في عهد الاسرة الثالثة ، لكنها تكتسب طرازها في هذا العهد اكتساباً مفاجئاً ومعيّناً ، تعيّن دقيقاً صارماً . وكذلك ايضاً هي حال الحقبة الكارولونجية إذ ان هذه الحقبة تقف حائرة بين الطرازات ، فنحن نرى فيها مختلف الاشكال التي مرت عليها يد الفنان او امتحنتها ، لكنها جميعاً مفتقرة الى التعبير الباطني الضروري . ويقول « فرنكل » في الصفحة ١٦ من كتابه « فن البناء في العصور الوسيطة » :

« إن مبدع كنيسة آخن يفكر واثقاً ويبنى حقيقة ولكنه لا يحس أكيداً . »
زد على ذلك ان لكنيسة مارين « في قلعة فيرتزبرج (٧٠٠ م) نسخة طبق الأصل عنها في سلونيك (كنيسة القديس جريس) ، كما وأن كنيسة القديس

جرمين دي. بري « (٨٠٠ م) هي بقباها وبكواها ذات شكل حذوة الحصان مسجد إسلامي تقريباً . والحق ان القرن الممتد من عام ٨٥٠ - ٩٥٠ هو قرن عقيم بالنسبة الى جميع بلدان اوروبا الغربية . واليوم ، هذا اليوم ، لا يزال الفن الروسي يتأرجح بين طرازين اثنين . فالهندسة المعمارية الخشبية البدائية بما لها من سقف خيمي (نسبة الى خيمة) ثنائي الجوانب منحدر (وهذا السقف يمتد من النزويج الى منشوريا) هي هندسة متأثرة بالنوازع البنزنطية المناسبة إليها مما وراء الدانوب ، وبالذوافع الارمنية الفارسية الوافدة عليها مما وراء القوقاس . ونحن لا شك نستطيع ان نلمس « ألفة اصطناعية » (Elective affinity) بين النفسين الروسية والمجوسية ، لكن الرمز الاولي الروسي ، اي السطح المستوي بلا حد ، لم يجد له حتى الآن تعبيراً أكيداً واثقاً في الدين او في الهندسة المعمارية . فسقف الكنيسة يرتفع كالرابية ، لكنه لا يملك إلا القليل من المنظر الطبيعي ، وعلى هذا السقف تجلس السطوح الخيمية التي مُشطت أطرافها « بالكوكوشنكس » التي تكبح لابل تطرح نازع التسامي جانباً . فهذه السطوح لا ترتفع كقبة الأجراس الفوطية ولا تُسَوَّرُ كقبة المسجد ، بل انما تستوي لتؤكد بذلك أفقية البناية والتي كان يقصد ان يراها المشاهد من الخارج فقط . وعندما منع المجلس الكنسي (Synod) عام ١٧٦٠ السطوح الخيمية وطلب بناء القباب الارثوذكسية البصلية الشكل ، شيدت هذه القباب الثقيلة على اسطوانات . رهيفة غير محدودة العدد وقد ارتكزت هذه الاسطوانات على استواء السطح . وهذا الأمر لا يمثل طرازاً قد اكتمل بل إنما هو تباشير لطراز سينبعث عندما يتم انبعاث الدين الروسي . ولقد حدث هذا الانبعاث في العالم الفاروسي قبيل عام ١٠٠٠ بعد المسيح . فلقد اندفع الطراز الرومانسكي خلال لحظة واحدة الى ميدان الوجود فقامت فجأة ديناميكية صارمة دقيقة للفراغ بدلاً من التنظيم المائع للفراغ على مخطط أرضية غير آمن او مضمون . وقد عينت منذ مستهل البداية العلاقة الثابتة التي تربط بين التركيب الداخلي والتركيب الخارجي ، ونفذت لغة الشكل الى الحائط وصيغ الشكل جداراً وذلك كله بأسلوب لم يراود ابداً خيال أية

حضارة من الحضارات . وقد اعطيت النافذة وقبة الأجراس منذ مستهل البداية مفهوميها الحقيقيين ، وعين الشكل تعيينا غير قابل لأي دحض او نقض او تبديل . ولم يبق أمام الاجيال بعدها إلا ان يطوروا هذا الطراز ويسيروا به قدماً الى الأمام .

ولقد بدأ الطراز المصري بعمل ابداعي خلاق آخر كذلك ، وكان مثل الغوطي في لاوعيه ومثله ايضاً مليء بقوة رمزية كاملة . فلقد اندفع الرمز الاول المصري للدرب فجأة الى الوجود وذلك في بداية عهد الاسرة الرابعة (٢٩٣٠ ق.م) فخبرة العمق الخالقة للعالم لهذه النفس تستمد جوهرها من عنصر الاتجاه نفسه . فالعمق الفراغي ، كالزمان المتخشب والمسافة والموت وحتي المصير نفسه ، يسيطر على التعبير ، ويصبح البعدان المحسوسان المجردان ، بعد الطول وبعد العرض مستوى مرافق حارس يخطط درب المصير ويحدده تحديداً صارماً .

فالتضريس المصري المنبسط الذي مصمم كي يُرى من أماكن قريبة ، ورُتب ترتيباً تسلسلياً على شكل يرغم المشاهد ان يمر بمحاذاة مستويات الجدار وفي الاتجاه المعين ، اقول إن هذا التضريس يندفع الى الوجود اندفاعاً مماثلاً في فجأته لذلك ، وذلك في بداية عهد الاسرة الخامسة تقريباً . زد على ذلك أن شوارع الاهرامات وتمائيلها ومعابدها الصخرية منها والمدرجة ، التي شقت وشيدت في عصور متأخرة عن عصر التضريس ، هي ايضاً تزيد في شدة ذاك النازع الى البعد الوحيد الذي يعرفه الجنس البشري المصري ، أي القبر . فلتلاحظ السرعة التي تصبح فيها سوابيط الاعمدة في الحقة الاولى مناهج لاعمدة متراسة ضخمة جبارة تحجب كل نظرة جانبية ، إن هذا الشيء لم يكرر ذاته في أية هندسة معمارية أخرى .

إن عظمة هذا الطراز تبدو لنا صارمة لا تقبل باي تبدل او تغيير ، ولا شك أنها تقف ما وراء العاطفة تبحث أبداً وتُرعب وتُخاف ، وهكذا فانها تعطي الطابع الثانوي صفة حركة شخصية قلقة في دفق القرون . ولكن

والعكس بالعكس، فنحن لا نستطيع أن نشك في أن الطراز الفارسي (الذي هو طرازنا ابتداءً من العهد الرومانسكي المبكرة فالروكوكو فالامبراطورية) قد يبدو بإلحاحه القلق على شيء ما ، في نظر المصري أكثر تناسقاً مما نخال نحن أو نظن .

وعلىنا ألا ننسى اعتماداً على مفهوم الطراز الذي نتابع بحثه هنا ، أن الرومانسكي والغوطي وعصر النهضة والباروكي والروكوكو، هي فقط مراحل الطراز الواحد نفسه ، والذي نلاحظ نحن طبيعية تنوعه ، ويلمح رجال بعيون أخرى الثابت فيها .

وفي الواقع فإن الوحدة الباطنية لعصر النهضة في الشمال تترى في إعادات التعمير التي لا تحصى أو تُعد للانجاز الرومانسكي ، وفق الأسلوب «الباروكي» وللانجاز الغوطي المتأخر وفق أسلوب الروكوكو^(١) .

وهذا الأمر ليس بالمفزع أو المُجفّل . فالأسلوب الغوطي ينطبق على الأسلوب الباروكي في فن الفلاح ، فشوارع المدن القديمة بما فيها من تناغم مجرد وجميع أنواع الجمونات (السقوف الهرمية) وواجهات الأبنية والمساكن (وهذه من المستحيل علينا أن ننسبها جازمين الى الأسلوب الرومانسكي أو عصر النهضة الغوطي ، أو الباروكي ، أو الروكوكو) ترى أن المشابهة العائلية بين أعضاء العائلة ، هي أوثق بكثير مما كان يخيّل اليهم أو يدركون .

كان الطراز المصري طرازاً هندسياً معمارياً مجرداً وبقي على هذه الحال حتى لفظت النفس المصرية انفاسها . والحق أن هذا الطراز كان الطراز الأوحده الذي لا نرى فيه ابداً الزخرف ملحقاً ديكورياً متمماً للهندسة

(١) لاحظ لقد عمدنا هنا الى استعمال كلمة أسلوب لاطراز وذلك انسجاماً منا وروح شبنغلر في بحثه فالطراز ذو أساليب عديدة متعددة ، لكنها جميعاً تجتمع في الطراز ، لهذا فأننا نقول مثلاً :

يتفرع من الطراز الفارسي : الأسلوب « الباروكي » وأسلوب الروكوكو .

- المترجم -

المعمارية . وهو لم يسمح أبداً بأي انحراف نحو فنون الترفيه والتسلية ، فليس فيه تصوير زيتي يتباهى تفاخراً ، أو تماثيل نصفية (Busts) أو موسيقى دينوية .

وخلال « الدور الايوني » انتقل مركز ثقل الطراز الكلاسيكي من الهندسة المعمارية الى فن تشكيلي مستقل ، أما في الدور « الباروكي » فان الطراز الغربي أصبح موسيقى حيث سيطر شكل لغتها على كامل فن البناء في القرن الثامن عشر ، أما في العالم العربي ، وعقب يوستنيان ، وبعد عصر كسرى انوشروان ، فان الزخرف العربي قد أذاب كل اشكال الهندسة المعمارية والتصوير الزيتي والنحت في انطباعات طراز علينا أن نعتبره اليوم صناعة فن . لكن سيادة الهندسة المعمارية في مصر بقيت راسخة القدم ، ولم يحاول أحد أن يتحداها ، وكل ما طرأ عليها من تعديل فانما يتمثل في تخفيف لهجة لغتها قليلاً . فنحن نشاهد في معبد الهرم « هرم خفرين » وفي عهد الاسرة الرابعة اعمدة ذات زوايا لم تزخرف أو تزين ، ونشاهد عمود الأساس يطل علينا في حقة العائلة الخامسة . (هرم ساهورري) ونرى كيف تحولت ازهار اللوتس والبابيروس الى حجارة تطل جبارة من رصيف مرمرى شفاف يمثل الماء ، ويحيط به الجدران القرمزية . ونرى السقف قد زين بالطيور والنجوم ، ونشاهد الدرب المقدس الممتد من بوابات الأبنية الى قاعة الموتى ، وهو (الدرب) صورتهم للحياة ، كأنه النهر ، إنه نهر النيل ذاته يلتقي بالرمز الاولي للاتجاه ويتحد معه ، اتحاد روح المنظر الطبيعي الأم مع النفس التي انبثقت منها .

ونشاهد في الصين ، بدلاً من البوابة المثيرة للربح ، هذه البوابة ذات الجدار السميك والمدخل الضيق ، حائط الروح (yin-pi) الذي يخفي الدرب في الداخل . فالانسان الصيني ينزلق الى الحياة وبعدئذ يسلك « الطاو » درب الحياة ، وكما هي حال وادي النيل بالنسبة الى المنظر الطبيعي ذي المرتفعات والمنخفضات لهوانغ هو ، كذلك هي حال درب المعبد المسور

بالحجر بالنسبة الى الدروب المربكة للهندسة المعمارية الجناثنية الصينية .
وهكذا أيضاً فإن الوجود الكلاسيكي مرتبط على صورة غامضة ما بفيض من
الجزر الصغيرة والجبال الداخلية في بحر إيجيه ، أما الوجود الغربي فانه يحول
في اللانهائي مع السهول الفسيحة لفرنكونيا وبورغونديا وسكسونيا .

- ٧ -

إن الطراز المصري هو تعبير نفس جريئة مقدم . ولم يكن الفرد المصري
ليحس أبداً بقوة هذا الطراز او ليؤكد دقته ، فلقد كان المصري يحرق على
كل شيء لكنه لم يكن ليفوه بأية كلمة ، وذلك خلافاً للطرازين الفوطي
والباروكي إذ أن النصر على الثقل أمسى فيها عاملاً واعياً وفعالاً في لغة
الشكل . فدراما شكسبير تعالج على المكشوف موضوع النزاع اليائس بين
الارادة والعالم . أما الانسان الكلاسيكي فلقد كان ايضاً ضعيفاً أمام «القوى»
التي يواجهها ، وكانت فكرة الخوف والرتاء ، التفرج والابلال للنفس الابولونية
في لحظات المخاطر والمغامرات هي على حد قول ارسطوطاليس المعلول
المستهدف عمداً في التراجيدي الاثينية . فعندما كان المشاهد اليوناني يرى
القدير يسيء يحنون معاملة أحد الذين يعرفهم (وذلك لان كل مشاهد كان
يعرف الاسطورة ويعرف أبطالها ويعيش فيهم) دون أن تكون لدى البطل
أية إمكانية مدركة للمقاومة ، ويرى البطل يتهاوى تحت ضربات القدر رائع
الطلعة متحدياً مقدماً شجاعاً ، كانت النفس اليوقليدية للمشاهد الاغريقي
تختبر حينذاك تسامياً عجبياً رائعاً . فإذا ما كانت الحياة دون ما قيمة او
ثمن ، فان النزعة العظمى لفقدانها لم تكن كذلك . فاليوناني لم يكن يريد
أي شيء ولم يكن ليجرأ على أي شيء ، لكنه كان يجد جمالاً أخاذاً في
الاحتمال والصبر ، وهذه الصفة كانت بارزة حتى في أشخاص الاوديسية
المبكرين ذوي الصبر الذي لا ينفذ ، وخاصة في آخيل النموذج الأصلي الكامل

للرجولة الاغريقية ، والذي كان الاحتمال الصبور صفته المميزة . فالمذاهب الأخلاقية من كلبية ^(١) (Cynics) ورواقية وابيقورية ، والمثل العليا الشائعة للحكمة اليونانية وتكريش ديوجينيس نفسه للبرميل ^(٢) ، تمثل جميعاً 'جنباً' مقتناً أمام المسائل والمسؤوليات الخطيرة ، وهي ، حقاً وواقعاً ، تختلف اختلافاً كلياً عن عزة النفس المصرية وكبريائها . فالإنسان «الابولوني» يفوض في الارض متجنباً درب الحياة ، ويتبعد عن هذه الدرب حتى الانتحار الانتحار الذي يعتبر في هذه الحضارة وحدها (وذلك إذا ما تجاهلنا بعض المثل العليا الهندية) عملاً اخلاقياً رفيعاً يُعالج بمهابة الرمز الطقوسي ووقاره . ان الثمل الديونيسي يبدو نوعاً من اغراق هائج نائر للقلق الذي لم تعرفه النفس المصرية أبداً ، ولذلك فان الحضارة الاغريقية هي حضارة الصغير الهين الأنيس والبسيط . أما تقنياتها (Technique) اذا ما قورنت بتقنية الحضارة المصرية او البابلية فانها تبدو لغواً ماهراً وبطلاناً بارعاً . فليس هناك من زخارف تكشف عن فقر في الابداع كتلك الزخارف التي تكشف عن فقرهم ونحزونهم من الوقفات (Position) النحتية يُعد على أصابع اليد الواحدة . ولقد قال « كولدوي بوخشتاين » في الصفحة ٢٢٨ من كتابه « المعبد اليوناني في جنوبي ايطاليا وصقلية » ما يلي :

« ونتيجة لفقر الطراز الدوري في الاشكال ، هذا الفقر الواضح الذي يجعل المرء يعتقد بانه (بما كان هذا الطراز أحسن حالاً حتى في بدء تطوره من المراحل الأخرى ، أقام الطراز الدوري كل شيء على التناسب والقياس . »

وحتى لو كانت الحال على ما ذكر اعلاه ، فيا لها من مهارة في التفادي والاجتناب !

١) الكلية: مدرسة فلسفية إغريقية كانت تقول بأن الفضيلة هي الخير الاوحد وان جوهره يكن في ضبط النفس واستقلالها ، وقد عرفت بالكلية لحشونة حياة اصحابها .
٢) إشارة الى قصة ديوجينيس وبرميله المشهورة الذي اتخذ مسكناً له .

إن الهندسة المعمارية اليونانية بما لها من مطابقة بين الحمل والمركز ، ومن صغر مميز للمقياس ، توحى بأنها تتملص دائماً من المشاكل الهندسية المعمارية الصعبة التي كان سكان النيل وسكان الشمال فيما بعد يبحثون عنها بما للكلمة البحث من معنى حرفي ، زد على ذلك أن هذه المشاكل كانت معروفة ، ولم تُطمس بالتأكيد في العصر المسيحي . لقد كان المصري يحب الحجر الصلد للبناءات الجبارة ، وذلك حباً منه في الوفاق ووعيه بأن عليه أن يختار فقط أسمى المواد وأصلبها ليشيد إنجازاته منها ، لكن الأغريقي كان يتجنب كل هذه الامور ، فلقد كرس هندسته المعمارية ، بادیء ذي بدء ، نفسها للصقائر ، ومن ثم انحلت وتلاشت تماماً . فنحن إذا ما نظرنا الى الهندسة المعمارية اليونانية ككل ، ومن ثم قارنا بينها وبين مجموع إنجازات الهندسة المعمارية المصرية او المكسيكية او حتى الغربية ، فعندئذ نذهل للتطور الواهن البضيل الذي طرأ على طرازها . فنحن لا نرى سوى بضعة تنويعات من المعابد الدورية تستنزف كامل إمكانات هذا الطراز . فلقد جاء آخر عطاء لهذا الطراز ممثلاً في تلج العمود (Capital) الكورنثي وذلك قرابة عام ٤٠٠ ، أما كل ما جاء عقب ابداع ذاك التاج ، فانما هو مجرد إجراء تحوير او تعديل على ما هو قائم وموجود .

وكانت نتيجة هذا الواقع التوحيد الحجمي لنادج الشكل وانواع الطراز . فبمقدور المرء ان يختار ما يشاء من بين تلك النادج وهذه الانواع ، لكن لا يجوز له أبداً ان يتجاوز حدودها الدقيقة الصارمة ، فمثل هذا التجاوز هو تقريباً بمثابة اعتراف بلانهاية الامكانات . فلقد كان هناك ثلاثة أنساق من الاعمدة وتركيب معين لكل عارضة (Architrave) مطابقة لكل نسق من الانساق الثلاثة هاتيك ، وقام الاغريق بغية معالجة الصعوبة (هذه الصعوبة التي اعتبرت تعارضاً منذ عهد فيثرفيوس) الناشئة عن تعاقب البحرات الشكن (Triglyphs) وجبهات البحرات (Metopes) عند الزوايا بتضييق اقرب المسافات الفاصلة ما بين الاعمدة ، (Intercolumniations)

(إذ لم يفكر أي واحد منهم بأشكال جديدة توافق مقتضيات الحال) .
وكانوا إذا ما رُغب في ابعاد أطول يلجأون الى التتابق وتراكب الاشكال
(Super position) والى المجاورة (Juxtaposition) الخ ... في العناصر
الاضافية . وهكذا فان « الكولوسيوم » يمتلك ثلاث حلقات ، وللديم
في ميلتا ثلاثة صفوف من الاعمدة أمامه ولافريز عملاقة « برجاموم » تتالياً
لا نهاية له من الدوافع الفردية غير المترابطة . وهذا الأمر مشابه لحال أنواع
أسلوب النثر ونماذج الشعر الغنائي والرواية والتراجيدي . وبصورة عامة فان
انفاق القوى على الشكل الأساسي كان إنفاقاً مقنناً تقنياً بالغ الضيق إذ انه
كان محدوداً بالحد الأدنى فقط ، وكانت الطاقة الابداعية للفنان موجهة نحو
جمال التفصيل ، والحق .

ان معالجة الطراز « الدوري » هي معالجة احتكاكية سكونية لا تؤثر
بغير ثقلها ، (Statical) انها معالجة الفصائل السكونية ، وهي بذلك على
تعارض شديد والاختصاص الفأوسقي الديناميكي بما لهذا الاختصاص من دفع
ابداعي لا ينضب له معين من النماذج الجديدة في ميادين الشكل .

- ٨ -

لقد أصبح الآن بمقدورنا ان نرى التركيب العضوي للطراز العظيم في
مجره فهنا العديد من الاشياء والأمر الأخرى التي كان « غوتيه » اول من حلت
رؤياها عليه فهو يقول في « فنكلمان » عندما يتحدث عن « فاليريوس
باتركولوس » « Valleius paterculus » ما يلي :

« ونتيجة لما كان له من موقف فإنه لم يتح له ليرى أن من المتوجب ان
يكون لكل فن بوصفه شيئاً حياً بداية غير واضحة ونمو بطيء ولحظة رائعة .
من لحظات الاكتمال ، والنمط تدرجي ككل الكائنات العضوية الأخرى ،

وذلك بالرغم من أنه يعرض في مجموعة من الاشخاص . »

ان هذه الجملة التي تفوه بها « غوتيه » تشتمل على كامل مورفولوجيا تاريخ الفن . فالطرازات لا تتبع بعضها بعضاً كالأمواج أو كنبضات النبض . وليست شخصية الفنان أو ارادته أو ذهنيته هي التي تصنع الطراز ، لكن الطراز هو الذي يصنع نموذج الفنان . فالطراز هو كالحضارة ظاهرة اولية بكل ما لهذه الكلمة من معنى دقيق صارم وفق المفهوم الغوطي ، أكان هذا الطراز طراز فن أو دين أو فكر أو طراز الحياة نفسها ، فعاله كحال « الطبيعة » اي انه خبرة ابدية التجدد للانسان اليقظ وهو خيدن أناه (Alter ego) وصورة مرآته للعالم المحيط به ، ولذلك لا يمكن ان يوجد في الصورة التاريخية العامة للحضارة سوى طراز واحد ووحيد فقط ، هو طراز الحضارة . اما منشأ الخطأ فأنما يعود الى مجرد مظاهر الطراز مثلاً المظهر الرومانسكي أو الغوطي أو الباروكي أو الروكوكو أو الامبراطوري ، فكثيراً ما يعتقد الناس بان هذه المظاهر هي طرازات على المستوى ذاته وذلك بوصفها وحدات تمت الى نظام آخر تماماً كالطراز المصري أو الصيني (او حتى طراز ما قبل التاريخ) .

ان الاسلوب الغوطي والاسلوب الباروكي هما شباب ورجولة مجموعة الاشكال نفسها، فالاول يمثل الطراز الغربي في طريقه الى النضوج ، والثاني يمثل اكتمال نضوج هذا الطراز ، وان ما كان يعوزنا في ابجائنا الفنية فأنما هو التفريق والتحرر من الاهواء والتحيّز واردة التجريد . ولكي نوفّر على انفسنا المتاعب قمنا بتصنيف كل ميدان بشكل يخلق فينا انطباعاً قوياً بوصفه « طرازاً » ولسنا بحاجة الى القول بان بصيرتنا قد دُفع بها الى ضلال ابعد وذلك عندما اعتمدنا تقسيم منهاج التاريخ الى قديم ووسيط وحديث ، ولكن في الواقع أن حتى احد الانجازات الرائعة الذي ينتمي انتماءً جد وثيق الى عصر النهضة كبلاتو بلاتزو فارنيس « Palazzo Farnese » هو اقرب بكثير الى الرواق المقنطر « لباتروكلوس » في « سوست » والى داخل كاتدرائية ماغديبورج

والى سلام قلاع جنوبي المانيا في القرن الثامن عشر منه الى معبد البستوم او الى اريشتيم « Erechtheum ». زد على ذلك ان العلاقة ذاتها هي التي تشد الاسلوب الدوري الى الايوني ، ولذلك فبمقدورنا ان نوجد بين العمود الايوني وبين أشكال البناء الدوري توحيداً تاماً ، كما نوجد بين الاسلوب الفوطي المتأخر وبين الاسلوب الباروكي المبكر والمتجلى في كنيسة القديس لورنس في نرنبورغ ، او بين الاسلوب الرومانسكي المتأخر وبين الاسلوب الباروكي المتأخر والمتمثل في القسم العلوي الجميل والمخصص للجوقة الغربية في كنيسة ماينز . والحق انه يصعب حتى الآن على أعيننا ان نتميز في الطراز المصري عناصر المملكة القديمة والامبراطورية الوسطى التي تضاهي شباب الدوري الفوطي ، ونضوج الايوني والباروكي ، وذلك لأن هذه العناصر تتخلل بكل تناغم وانسجام ابتداءً من عهود الاسرة الثانية عشرة لغة الشكل لجميع الانجازات الارقى .

إن الواجب المفروض على تاريخ الفن هو أن يقوم هذا التاريخ بكتابة سير شخصية مقارنة للطرازات العظمى ، وذلك بوصفها جميعاً تراكيب عضوية تنتمي الى الفصيلة ذاتها وتمتلك قوارىخ حياة تعود (التواريخ) تركيباً الى أصل واحد .

ويبدو الفن في البدء تعبيراً جزوعاً هياباً لنفس استيقظت حديثاً ، نفس لا تزال تبحث عن علاقة تربط بينها وبين العالم الذي لا يزال بالرغم من كونه مخلوقها الخاص ، يتبدى غريباً عنها وغير ودود بالنسبة اليها . فنحن نشهد رعب الطفل في بناء المطران برنفارد في « هلدشام » كما نشهده في التصوير على جدران الدهاليز في العهود المسيحية المبكرة ، وكما نراه في قاعات الاعمدة المصرية في عصور الاسرة الرابعة . فالبدء هو بمثابة فبراير (شباط) الفن ، وهو هاجس عميق هاجس ثروة من الاشكال المقبلة القادمة ، وتوتر جبار مكبوت يصم المنظر الطبيعي الذي لا يزال ساذجاً كلياً في ريفيته ويُزين نفسه بالقلع الاولى والبلديات والقرى ، ثم يتبع الارتفاع المرح الفرح الى العصر

الغوطي العالي فالعصر القسطنطيني بأبنيته المستطيلة الشكل وذات الاعمدة وبكنائسه المقببة ، والى زخرفة تضاريس المعبد في عصر الأسرة الخامسة . فالوجود قد أدرك وفُهم ، ولغة الشكل المقدسة قد اكتملت وهي تشع أبعاداً ، والطراز ينضج ليصبح رمزية فخمة الى عمق اتجاهي للبصر ، ولكن الشباب المتوقد يلقي نهايته ؛ وتنشأ المتناقضات داخل النفس ذاتها . فالنهضة ، والعداء الديونيزي الموسيقي للدوري الابولوني ، والفن البنظني لعام ٤٥٠ الذي يتطلع الى الاسكندرية ويشيح بناظره عن الفن الانطاكي الطروب ، جميع هذه الامور تشير الى لحظة من مقاومة ، لحظة من حافز فعال او مشلول ، لتدمير ما قد اكتسب . ومن الصعب جداً أن نشرح هذه اللحظة ونوضحها ، كما وأنه ليس الآن هو الوقت المناسب لشرحها هنا .

لقد حلت الآن مرحلة رجولة تاريخ الطراز . فالحضارة تتبدل لتصبح عقلانية المدن العظمى ، هذه العقلانية التي ستسيطر اليوم على الجانب الريفي من البلاد ، كما وأن الطراز آخذ بالصير عقلانياً ايضاً . فالرمزية العظمى تجف وتذوي ، وصخب من الاشكال ما فوق الانسانية تموت وتفتنى ، وفنون أرق واكثر دينوية تطرد فن الحجر المُطَوَّر ، والنحت والتصوير على الحائط يُشجع حتى في مصر على الحركة الاخف والارشق ، والفنان يتبدى و « يُخطط » ما كان فيما مضى ينبت من التربة ، ومرة أخرى يعي الوجود ذاته ، ويقف هنا بعد ان انفصل عن الارض والحلم والغموض سائلاً متسائلاً ويصارع ليجد تعبيراً له عن واجبه الجديد ، (كما كانت الحال في بداية الاسلوب الباروكي عندما أخذ ميكالنجلو في استيائه الوحشي وفي ركله لمحدوديات فنه ، ينضد عالياً قباب كنيسة القديس بطرس ، كما كانت الحال ايضاً في عصر يوستنيان الاول الذي تم فيه بناء آيا صوفيا ، وحال « باسيلكات » رافينا التي غطيت قبابها بالفسيفساء ، والحال في بداية عصر الاسرة الثانية عشرة في مصر والتي لخصها اليونان واطلقوا عليها اسم سيسوسترس Sesostris والحال في الحقبة الحاسمة في هيلاس (٦٠٠) والتي ربما ، لا بل بالتأكيد قد

عبرت هندستها المعمارية عما رجع صدهاء لنا حفيدها آشيل .

ومن ثم يحل خريف الطراز اللامع ، وهنا تصور النفس غبطتها مرة أخرى ، فهي تعي هذه المرة اكتمال ذاتها . « فالعودة الى الطبيعة » هذا المبدأ الذي بدأ يحس به منذ زمن المفكرين والشعراء (جان جاك روسو ، جورجياس و « معاصروهم » في الحضارات الأخرى) ويعلنون عنه ، يكشف عن نفسه في عالم شكل الفنون بوصفه حنيناً مؤثراً وهاجساً حساساً بالنهاية . فالذهن البالغ الصفاء والحضرة المرحية ، وحزن الفراق ، هي جميعاً ألوان هذه العقود الأخيرة من الحضارة والتي أشار إليها تاليران فيما بعد حيناً قال : « إن من لم يعيش قبل عام ١٧٨٩ لا يفهم حلاوة الحياة » .

« Qui n'a pas vécu avant 1789 ne connaît pas la douceur de vivre »

وهذه أيضاً كانت حال الفن الطليق المشمس الفاخر في مصر تحت رعاية سيسوسترس الثالث (١٨٥٠ قبل المسيح) وحال اللحظات القصيرة المشبعة بالغبطة والسعادة والتي تمخضت عن روائع اكروبول بيركليس وانجازات تزويكوس (Zeuxis) وفيدياس . ونصادف مثل هذه اللحظات أيضاً عقب ألف عام من تاريخ تلك في العصر الأموي وخاصة في بلاد الجن الجدلانة للهندسة المعمارية البربرية بما لها من أعمدة هشوش واقواس على شكل حذوة حصان والتي تذوب في الهواء متلونة في قوس قزح من الزخارف والرواشح الكلسية (Stalactites) . ثم نصادف مثل تلك اللحظات عقب ألف سنة أخرى وذلك في موسيقى هايدن وموتزارت ، وفي رعويات درسدن ، وفي صور فاتو (Watteau) وغواردي ، وفي انجازات اساتذة البناء من الالمان في درسدن وبوتسدام وفيرتبرغ وفيينا .

ومن ثم يدوي الطراز ، فلفة شكل ارشتويم (Erechtheum) ، ودرسدن تزفتجر ، لغة ملأها الذهن بثقوبه ونخاريبه ، وهي لغة هشوش مستعدة لتدمير ذاتها ، ويعقبها التكلسك الهرم الراجف شيخوخة والأخرق التافه والذي نجده في المدن الهلينية الكبرى ، وفي بيزنطة عام ٩٠٠ وفي

« امبراطورية » أساليب الشمال .

أما النهاية فهي غروب ينمكس في اشكال تستفيق للحظة على أيدي فن متحذلق او اصطفائي ، وتسود شبه الجدية واصالة مشكوك في أمرها عالم الفنون . ونحن نمر اليوم في هذه الحال ، ونلاعب اشكالا ميتة ملاعبة مضجرة ملة كي نحافظ على الوهم القائل بان لنا فنا حيا .

- ٩ -

لم يدرك أحد حتى الآن الفن العربي على أنه ظاهرة مميزة فريدة . فهو فكرة لا تستطيع أن تتجسد وتتخذ شكلا لها إلا عندما نتوقف عن أن نترك للقشرة التي غلفت الشرق الفتي بوجودات فن ما بعد وجود الفن الكلاسيكي أن نتخذنا ، فهذه الوجودات سواء كانت تقليدا للغابر ، أم أنها اختارت عناصرها من منابع خاصة بها أو غريبة عنها كما شاءت وأرادت ، فانها في أية حال ، قد تجاوزت كل حياة باطنية . وعندما اكتشفنا أن الفن المسيحي المبكر وكل عنصر حي حقيقي من عناصر الفن «الروماني المتأخر» ، هو في الواقع « مرحلة النبع » « Springtime » للطراز العربي ، وعندما نرى حقبة يوستينيان الأول بوصفها حقبة متكافئة تماما والحقبة الاسبانية - الفينيسية الباروكية التي سيطرت على اوروبا خلال الايام العظمى ، أيام شارل الخامس وقيليب الثاني وسادت قصور بيزنطة وصور معاركها الرائعة ومظاهرها الاحتفالية (هذه الاجاد الغابرة التي ألهمت اقلام علماء البلاط وأدبائهم « كبروكوبيوس ») وأن هذه الحقبة هي ايضا بدورها حقبة متكافئة وحقبة القصور ، في العصر الباروكي المبكر ، في مدريد وروما وفيينا والتصوير الزخرفي العظيم لروبنز وتنتورييتو ، (Tintoretto) عندما نرى كل هذه الأمور عندئذ ندرك الفن العربي ونعيه . فالطراز العربي يشتمل على

كامل الدورة الالفية الاولى لعصرنا ، لذلك فهو يحتل مكاناً خطيراً في صورة تاريخ « الفن » العام ، زد على ذلك أن ارتباطه العضوي لم يكن قابلاً للادراك بسبب الأعراف الخاطئة والناجمة عما أوردت . والحق أنه لمن الغرابة بمكان (وذلك إذا ما كانت هذه الدراسات قد اعطتنا العين التي نرى بها الشيء الدفين المستتر) ، لا بل إنه لما يهز أوتار القلب هزاً ، أن نرى كيف أن هذه النفس الفتية (العربية - المترجم) المستعبدة للذهنية الكلاسيكية ، وفوق كل شيء ، لجبروت روما السياسي الذي لا يقهر ، لا تتجرأ على أن تدفع برأسها نحو الحرية ، بل إنما تخضع نفسها بتواضع لاشكال القيمة المثذلة المهجورة وتحاول أن تقنع باللغة اليونانية وبافكارها اليونانية وعناصر الفن اليوناني . إن القبول الخاشع الورع بقوى اليوم القوي ، هو أمر بدهي في كل حضارة فتية . وهو الدلالة على شبابه وفتوته . فلنتأمل في مذلة الانسان الغوطي مما له من فراغات مقنطرة عالية وبما لهذه الفراغات من سوابيط تماثيل عمودية ، وصورها الزجاجية المليئة بالنور ، ولنتأمل ايضاً في التوتر العالي للنفس المصرية والمتجلي في وسط عالم اهراماتها ، وباعمدتها التي اتخذت من زهرة اللوتس شكلها ، وبقاعاتها المخططة بالتضاريس . ولكن هناك في مثل هذه اللحظة عنصر إضافي ، عنصر ذهني منهوك القوى خائرها أمام اشكال هي في الواقع اشكال ميتة ، مفترضة الخلود . وبالرغم من كل اقتباس لتلك الاشكال او متابعة لها ، فان هذه الاشكال لم تسفر عن شيء . فلقد نشأ ونما في سوريا الرومانية عالم شكل كامل وجديد ، وجاء نموه قهراً لا طوعاً ، ودون أن يلحظ به أحد أو أن تسانده كبرياء ملازمة له ، كما كانت حال عالم الشكل الغوطي ، حتى بدا تقريباً كأنه انحدار يُرثى له . لكنه استطاع تحت قناع الاعراف الاغريقية الرومانية ان يملأ حتى روما نفسها . فاستأذنه بناء البانثيون ، « والفورا » الأمبراطورية كانوا سوريين ، وليس هناك من مثال آخر تتبدى فيه القوى البدائية لنفس فتية ، كهذا المثال ، إذ كان عليها أن تبدع عالمها الخاص معتمدة الفتح المحض . ففي هذه الحضارة

(العربية - المترجم) كما هي الحال في كل حضارة أخرى يحاول ربيعها لا بل يجاهد ليعبر عن روحانيته بواسطة زخرف جديد ، وفوق كل شيء ، بواسطة الهندسة المعمارية الدينية ، بوصفها الشكل الرفيع لذلك الزخرف . ولكنه لم يعتبر (وفقط حديثاً) من كل عالم الشكل الثري المترف هذا ، سوى الحافة الغربية منه ، والتي تُزعم نتيجة لذلك ، بأنها الموطن الحقيقي لتاريخ الطراز المجوسي . والحق أن ما نجده في هذا الموطن المزعوم للنفس المجوسية ، من أمور فن أو دين أو علم أو حياة اجتماعية سياسية ، هو ليس سوى إشعاع يتلألأ من خارج الحد الشرقي للأمبراطورية . ولقد اكتشف « ريجل » ستريسيغوسكي هذا الواقع ، ولكن إذا ما كان علينا أن نخطو في مضمار هذا البحث أبعد فابعد كي نضع ملخصاً للفن العربي ، فيجب علينا أن نطرح جانباً الكثير من التحيزات الفيلولوجية والدينية . ومن سوء الحظ أن أبحاثنا الفنية بالرغم من أنها لم تعد تعترف بالحدود الدينية ، إلا أنها مع ذلك تدعيها وتبنيها دون ما وعي منها . وذلك لأنه لا يوجد في الواقع أشياء كذلك ، مثلاً كالفن الكلاسيكي المتأخر ، أو المسيحي المبكر ، كما وأنه لا يوجد فن إسلامي وذلك وفق مفهوم الفن الخاص بكل مذهب من هذه المذاهب ، حيث قامت بتطويره الجماعات المؤمنة به ، بل بالعكس تماماً فإن مجموع هذه الأديان (ابتداء من أرمينيا إلى جنوبي الجزيرة العربية فاكسوم ، ومن بلاد فارس إلى بيزنطة فالاسكندرية) ، ذات مشابهة عريضة واسعة في تعبيرها الفني ، مشابهة ترفض المتناقضات من التفاصيل لا بل تدوس عليها . فجميع هذه الأديان ، من مسيحي ويهودي وفارسي « وماني » وسنكريتي (Syncretic) ، امتلك بنات مذهب (وعلى كل حال في نصوصها) وزخرف من طراز أول ، ومهما بدت عقائدها متباينة مختلفة ، فإن تدينا متجانساً ينتظمها جميعاً ويعبر عنها بواسطة رمزية متجانسة إلى الخبرة بالعمق . فهناك شيء ما في « الباسيلكا » المسيحية وفي المذاهب الهلينية واليهودية ومذهب « بعل » وفي مذهب ميثرا (إله الشمس) في معبد النار المازادي

وفي المسجد ، وهذا الشيء ما ينسب بروحانية متشابهة ، إنها الحس بالكهف .

لهذا يصبح الواجب الملتزم للبحث أن يسمى لينقب في الهندسة المعمارية للمعبد العربي في جنوبي الجزيرة العربية ، والمعبد الفارسي ، هذه الهندسة التي تجوهلت حتى الآن ، وللكنيس السوري وكنيس بلاد ما بين النهرين ، وللأبنية المذهبية في شرقي آسيا الصغرى وحتى في الحبشة ، كما وعليه أن لا يتحرى فيما يتعلق بالمسيحية عن الغرب البولصي ، ^(١) ولكن عليه أن يتحرى أيضاً عن الشرق النسطوري الذي امتد من الفرات الى الصين حيث تطلق سجلاته القديمة اسماً ذا مغزى على البنايات المذهبية ، هو « المعابد الفارسية » . فاذا لم يكن أي من هذا البناء قد فرض نفسه حتى الآن على ملاحظتنا خاصة ، فمن العدل أن نفترض إذن أن كلاً من تقدم المسيحية أولاً ، ومن ثم تقدم الاسلام استطاع أن يغير دين مكان عبادة دون أن يتعارض ومخطط هذا المكان وطرازه . ونحن نعرف بان هذه الحال كانت حال المعابد في العهد الكلاسيكي المتأخر ، ولكن كم من الكنائس في أرمينيا وربما كانت فيما مضى معابد للنار ؟ لقد كان المركز الفني لهذه الحضارة (كما لاحظ ستوتسيفوسكي) داخل المثلث المحصور بمدن إديسا Edessa ونسبيز (Nisibis) وعاميدا (Amida) وكانت يقع غربي هذا المثلث ميدان الشكل الكاذب (pseudomorphosis) للعصر الكلاسيكي المتأخر ، أي المسيحية البولصية التي سيطرت على المجالس الكنسية في افسوس وغلاطية واليهودية الغربية ومذاهب السنكريتين . إن طراز الهندسة المعمارية للشكل الكاذب يتمثل في الباسليكا لكل من اليهود والأمنين . وهذا الطراز يستخدم الوسائل الكلاسيكية ليعبر عما يريد ، لذلك فهو عاجز عن تحرير نفسه من هذه الوسائل (وهذا هو جوهر مأساة الشكل الكاذب) . فكلما زادت التوحيدية الكلاسيكية في تعديل مذهب يسود مكان يوقليديا ، الى مذهب آخر تقر به طائفة تقيم في مكان معين ، كلما زادت أهمية شكل داخل المعبد وتفوقت على شكله الخارجي

(١) نسبة الى بولص الرسول

وذلك دون أن تكون هناك حاجة الى إدخال تعديلات واسعة على المخطط او السقف او السطح او الاعمدة . إن الشعور بالفراغ هو شعور مختلف عن هذا ، لكن الوسائل التي تعبر عنه لا تختلف عن وسائل ذاك . (وذلك في البدء) فهناك في الهندسة المعمارية الوثنية الدينية في العصر الامبراطوري حركة 'مدركة' (بالرغم من أنها لم تفهم حتى الآن) وهذه الحركة تتجلى في المعبد الاوغسطيني الكامل في حسية حجمه ، فالسللا (Cella) في هذا المعبد هي تعبير هندسي معماري للعدم ، وذلك بالنسبة الى أن الشكل الداخلي وحده يملك معنى ومغزى . وأخيراً فإن الصورة الخارجية للبريتورس « الدورية » peripteros قد نقلت الى الجدران الداخلية الاربعة . فالاعمة المنتظمة صفوفاً أمام الجدار المعدوم النوافذ هي بمثابة إنكار للفراغ ما وراءها ، الذي هو بالنسبة الى المشاهد الكلاسيكي فراغ في الداخل ، لكنه بالنسبة الى المشاهد الجوسي فراغ في الخارج . لهذا فليس من بالغ الاهمية ما إذا كان كامل الفراغ مغطى ومسقوف وذلك كما هي حال « الباسيليكا » أو كان المحراب وحده هو المسقوف كما هي الحال في هيكل الشمس في بعلبك بما لهذا الهيكل من ساحة أمامية شاسعة واسعة والتي ستصبح فيما بعد العنصر الدائم للمسجد والتي ربما كانت أصلها عربياً . أما الصحن الذي شيد في ساحة تحيط بها قاعات ، فلم يوح به التطور الخاص بطراز الباسيليكا في السهول السورية الشرقية (وخاصة حوران) بل إنما اوحى به ايضاً تطور التنسيق الاساسي للسفينة ، فالصحن وتقسيم الزوايا (Choir) هما مرحلتان تؤديان الى المذبح ، وذلك لأن الماشي (وفي الاساس القاعات الجانبية للساحة) تنتهي الى العماء ، ولا ينطبق على القباء سوى الصحن الأصلي . ونحن نشهد هذا المعنى الاساسي بوضوح تام في كنيسة القديس بولس في روما ولو ان الشكل الكاذب (قلب المعبد الكلاسيكي) هو الذي فرض الوسائل الفنية مثلاً العمود والعارضة المرتكزة على الاعمدة . ويا لها من رمزية عظيمة أن تقوم بإعادة تمثيل الاعمدة معبد افروديسياس في « كاريّا » حيث كانت تحيط

بالسيلا (Cella) في هذا المعبد ، فنزعت الاعمدة واستعويض عنها بحداد جديد خارجها .

لقد كان للشعور بالكهف خارج ميدان الشكل الكاذب كامل الحرية في تطوير لغة شكله الخاص ، ولهذا فان السطح والسقف المعينين أصبحا موضع التأكيد (بينما أن الاحتجاج على الحس الكلاسيكي قد أدى داخل ميدان الشكل الكاذب الى مجرد تطوير القسم الداخلي) . أما متى وأين انطلقت إمكانات القباب والابرار ودعامات الأقواس والعقود الى ميدان الوجود بوصفها مناهج تقنية ، فهذا الامر كما سبق لنا أن قلنا ليس بذى بال . أما ذو الهمية الحاسمة فانما هي تلك الحقيقة القائلة بأن نشوء شعور جديد بالعالم ، ونشوء رمزية فراغية جديدة ، يجب أن يكون قد حدث قرابة مولد المسيح ، وأن ذاك الشعور والرمزية الفراغية قد بدأت تستخدم هذه الاشكال وتطورها وتخطوها أبعد فأبعد في ميدان التعبير . وليس من المستبعد أبداً أن معابد النار-وكنيسات (جمع كنيس) بلاد ما بين النهرين (ولربما أيضاً معابد أثثار Athtar في جنوبي الجزيرة العربية) كانت في الاصل مباني ابراج . وبكل تأكيد فان معبد مارنا الوثني في غزه كان على ما ذكرت . وقد قام البنائون الشرقيو الاصل بتقديم هذه النماذج من الابنية كبدع توخوا من ورائها إدخال السرور على أفئدة سكان المدن العظمى في جميع انحاء الامبراطورية الرومانية وذلك قبل أن تستولي المسيحية البولصية بطويل زمن على هذه الاشكال تحت قيادة قسطنطين . ففي روما نفسها استخدم «ترجان» ابولودوروس الدمشقي كي يقنطر معبد «فينوس روما» زد على ذلك أن السوريين هم الذين قاموا ببناء قاعات حمامات كراكالا وقاعات ما تعرف باسم « منيرفا - ميدكا » في عصر جالينوس . لكن القطعة الفنية الرائعة ، وأول مسجد انمائيتمثل في البانثيون كما أعاد هادريان بناءه . ففي « البانثيون » كان الامبراطور لا شك يقلد المباني المذهبية التي شاهدها في الشرق .

إن الهندسة المعمارية للقبة المركزية ، هذه القبة التي عبر بواسطتها الحس

المجوسي بالعالم أعمق تعبير عن نفسه ، قد امتدت الى ما وراء حدود
الامبراطورية الرومانية . وذلك لان المسيحية النسطورية التي امتدت من
أرمينيا حتى داخل الصين ، كانت هي الشكل الاوحد ، كما وانها كل الشكل
الاوحد لكل من « المانية » والمازادية ، وقد أثرت ايضاً بروعة ، لا بل
فرضت نفسها فرضاً على « باسيلكا » الغرب وذلك عندما أخذ الشكل
الكاذب يتهاوى وينهار ، وطوى الموت آخر مذاهب السنكريتين . أما في
جنوبي فرنسا (حيث كان يوجد بعض المذاهب المانية حتى العصور الصليبية)
فان الشكل الشرقي كان مألوفاً ومعروفاً ومعمولاً به . وفي عهد جوستينيان
عندما تم امتزاج الشكلين نشأ عن مزيجها الباسيلكا ذات القباب في كل من
بنظته و « رافينا » . ولقد دفع بالباسيلكا المجردة الى داخل الغرب الجرمانى
كي تحولها طاقة زخم العمق الفاوستي الى الكاتدرائية التي نعرفها اليوم . ولقد
انتشرت الباسيلكا ذات القباب ايضاً في بنظته وارمينيا فروسيا حيث أصبح
يخسبها احساساً تدريجياً بطبيعتها عنصراً هندسة معمارية للشكل
الخارجي ، وانها تنتمي الى رمزية ترتكز في كاملها على السطح . ولكن
الاسلام في العالم العربي ، هذا الوريث للمذهب اليعقوبي (المذهب القائل بان
المسيح طبيعة واحدة - المترجم) والمسيحية النسطورية ولمذاهب اليهود
والفرس ، هو الذي سار بتطور هذا الطراز حتى بلغ به نهايته . فالاسلام
عندما حول كنيسة آيا أصوفيا الى مسجد فانه لم يقم إلا باسترداد ما كان
له من سبق 'ملك . فلقد سار الاسلام بالبناء المقبب مقتفياً آثار المازادية
والنسطورية طيلة الطريق حتى شانتونغ والهند . فلقد ارتفعت المساجد
بآذنها في الغرب البعيد ، في اسبانيا وصقلية ، حيث يبدو طراز تلك المساجد
طرازاً شرقياً آرامياً فارسياً اكثر منه طرازاً غربياً آرامياً سورياً . وبينما
كانت مدينة البندقية تتطلع الى بنظته ورافينا (كنيسة القديس مرقس) فان
العهد اللامع ، عهد حكم النورمان وسلالة هوهنشتاوفن كان يركز على مدن
الساحل الايطالي الغربي وحتى على فلورنسا ليعلم السكان الاعجاب بالبناء

البربري^(١) وتقليده . فهناك اكثر من دافع من الدوافع التي خيل لعصر النهضة أنها كانت دوافع كلاسيكية (مثلاً الساحة المحاطة بالقاعات واتحاد العمود والقوس) كانت في حقيقتها دوافع نشأت من طراز ذاك البناء .

إن ما ينطبق على الهندسة المعمارية ينطبق ايضاً واكثر ، على الزخرف ، هذا الزخرف الذي تغلب في العالم العربي وفي وقت مبكر على جميع عروض المشخصات وابتلعها ابتلاعاً كاملاً . وعندئذ وبوصفه زخرفاً عربياً انطلق قدماً ليقابل ويسحر ويضلل المقصد الفني الفني للغرب . ففن الشكل الكاذب من مسيحي مبكر وكلاسيكي متأخر يظهر الزخرف ذاته بمزجاً بالمشخصات الموروثة أو الغريبة أو الذاتية ، كما يظهر فن الرومانسك في العهد الكارولنجي المبكر (وخاصة) في جنوبي فرنسا وإيطاليا العليا . ففي الحالة الواحدة فان الفن الهليني يمتزج بالفن الجوسقي المبكر ، اما في الحالة الثانية فان الفن البربري البيزنطي يمتزج بالفاوسقي . لذلك يرى الباحث نفسه ملزماً في أن يتتبع خطأ بعد خط وزخرفاً بعد آخر كي يكتشف الحس بالشكل الذي يميز بين مرتبة وأخرى . ففي كل عارضة (ترتكز على الاعمدة) وفي كل أفرز ، هناك معركة سرية تدور بين الوعي الهرم واللاوعي لكن النصر يكتب دائماً للدوافع الجديدة . فالمرء يختار ويربك نتيجة لهذا الامتزاج ، بين الفن الهليني المتأخر والفن العربي المبكر كما يراه مثلاً في التماثيل النصفية الرومانية (وهنا في هذه التماثيل لا يتجلى التعبير الجديد إلا في تدبر شعر الرأس) وفي براعم نبتة الكنكر (شوك الجمل ، شوك اليهود) Acanthus التي تظهر (وكثيراً على الافريز ذاته) عمل الأزميل وعمل المثقب جنباً الى جنب ، وفي التوابيت الحجرية التي تعود الى القرن الثالث والتي يتبدى فيها شعور مشابه لشعور الطفل ويحس الانسان بطابع جيتو (Jiotto) وبيسانو (Pisano) هذا الطابع ذو الطبيعة المميزة لاحساس سكان المدن الكبرى والتي تذكر المرء قليلاً او كثيراً بداود أو كارستنس ، وفي أبنية

(١) يعني شبنغلر البناء الاسلامي في شمالي افريقيا .

- المترجم -

كباسيليكا ماكسنتوس (القسطنطينية) ، وفي أجزاء كثيرة من « الفورا »
الأمبراطورية التي لا تزال حتى الآن بالغة الكلاسيكية في مفهومها . ومع
هذا كله فإن النفس العربية قد حيل بينها وبين النضوج ، وهي شبيهة في
تاريخها بشجرة غضة فتية عرقلت نموها ، لا بل أوقفت شجرة عملاقة متهاوية
من اشجار الغاب . فهذه النفس لم تشعر او تختبر تلك اللحظة الرائعة ،
كلحظتنا التي اخترنا فيها وفي وقت واحد والحملات الصليبية كيف تطبق
العوارض الخشبية في سقف الكاتدرائية وسطحها بعضها على بعض وتنغلق في
دعائم مقنطرة ، وكيف يشاد القسم الداخلي ليحقق ولينجز فكرة الفراغ
اللانهائي . فلقد تحطمت إبداعات ديوكتسيان السياسية ، وهي لما تزل في
ذروة المجد ، على صخرة الحقيقة القائلة بأنه لما كان ديوكتسيان يقف على ارض
كلاسيكية ، لذلك كان لزاماً عليه أن يقبل بكامل حشد العرف الاداري
وتقاليده العائدة الى روما المتحضرة ، وهذا وحده كاف لينحدر بكل
إنجازاته الى مستوى الإصلاح المجرد نلاحوال المبتذلة المهجورة . ولكن ومع
هذا فان ديوكتسيان كان أول خليفة من خلفاء العرب . فمع ديوكتسيان ظهر
مفهوم العرب للدولة الى النور بجلاء ووضوح فنظم إدارة ديوكتسيان ونظم
الساسانيين التي سبقتها وكانت لها مثالا يحتذى ، هي التي تعطينا بعض فكرة
عن المثل الأعلى الذي كان يجب أن تتحقق فيه النفس العربية وتكتمل ، ولكن
هذا ما حدث في كل الاشياء فنحن حتى هذا اليوم نعجب بالإبداعات المتأخرة
فننتع آخر إبداعات الفكر المتمثلة في بلوطونيوس ومارك أوريل ومذاهب
إزيس ومترا وإله الشمس ، والرياضيات الديوفنتية ، وأخيراً كل فن حمله البنا
الزحف الروماني من الشرق والذي كانت انطاكية والاسكندرية (Points d'appui)
له نقطتي استناد . اقول ننتع كل هذا بالكلاسيكي (وذلك لاننا لا نستطيع
او بالأحرى لا نريد أن نعتبره غير ذلك) .

وهذا وحده كاف لان يشرح الآن سر الحميا الجبارة التي انطلقت بها
الحضارة العربية عندما تحررت أخيراً من قيود الفن ومن الاغلال الأخرى ،

لتنشر بظلالها فوق كل الاقطار التي كانت باطناً ملكاً لها قبل قرون وقرون من انطلاقها الجبار . إنها دلالة نفس تحس أبدأ بالعُجالة وتلاحظ جزعة وقبل أن تبلغ شبابها ، عوارض الشيخوخة والهرم . إن تحرر هذا الجنس البشري الجعوسي لا مثيل له في التاريخ ، فسوريا قد افتتحت ، لا بل حررت عام ٦٣٤ ، ودمشق سقطت عام ٦٣٧ ومثلها زيزفون ، ومصر استعبدت عام ٦٤١ ، وفي هذا العام ايضاً بلغ العرب الهند ، وقرطاجة عادت عام ٦٤٧ ، وسمرقند استعبدت عام ٦٧٦ ، واسبانيا سقطت عام ٧١٠ ، وقرع العرب ابواب باريس عام ٧٣٢ .

لقد ضغط في هذه السنوات القلائل وادخر فيها كامل العواطف والآمال المؤجلة والاعمال المتحفظة التي لا تسمها قرون وقرون من تواريخ حضارات أخرى . فالحملة الصليبية أمام القدس ، وعائلة هوهنشتاوت في صقلية ، والهانسا في البلطيق والفرسان التيتونيون في الشرق السلافي ، والاسبان في أميركا ، والبرتغال في جزر الهند الشرقية ، وامبراطورية شارل الخامس التي لا تغرب الشمس عنها أبدأ ، وبداية العصر الاستعماري الانكليزي تحت رعاية كروموويل ، هذه الانطلاقات كلها ، تقابلها وتعادها انطلاقة واحدة وحيدة حملت العرب الى اسبانيا وفرنسا ، والى الهند وتركستان .

نعم إن كل حضارة (باستثناء الحضارات المصرية والمكسيكية والصينية) قد نمت تحت وصاية حضارة اعرق منها قدماً . فعالم شكل كل حضارة يظهر آثاراً غريبة عنه وهكذا بما أن النفس الفاوستية في العصر الغوطي قد حملت على احترام الاصل العربي للمسيحية لذلك أخذت تمديدتها الى ذخائر الفن العربي المتأخر . فشعور غوطي أولي هو جنوبي المنشأ ، حتى يستطيع المرء أن ينعته بالعربي وقد نسج نسيجه فوق واجهات الكاتدرائيات البورغوندية وبروفانس وسيطر بسحر الحجر على لغة الشكل الخارجي للكاتدرائية ستراسبورج ، وخاض معارك صامتة في التآثيل والسقائف ونماذج البناء والنقوش والاعمال المعدنية ، ولم يكن نفوذها بأقل في الفلسفة المدرسية وفي

ذاك الرمز الغربي الشديد في رمزيته ، رمز اسطورة الكأس المقدسة ، متعاوناً في ذلك والشعور الاولي الغوطي الفاكنغ الذي يسيطر على القسم الداخلي من كاتدرائية ماجديبورغ وأطراف كنيسة فرايبورغ وصوفية الأستاذ ايكارت . فأكثر من مرة يبدو القوس كأنه يريد أن ينفجرويفجر خطه الكابح كي يتحول الى قوس على شكل حذوة الحصان لكن على طراز الهندسة المعمارية البربرية النورمانية وهكذا ايضاً هي حال الفن الابولوني في الربيع « الدوري » ، (هذا الفن الذي لم تصلنا المجازاته الاولي) فانه قد تأثر دون ريب بالعناصر المصرية الى حد كبير ، وقد تمكن بمساندة هذه العناصر وبواسطتها أن يحقق رمزيته الخاصة به . لكن النفس الجوسية لا تمتلك الجرأة أمام الشكل الزائف لتنتقي الوسائل المناسبة لها دون أن تخضع لهذه الوسائل وتدعن . وهذا هو السبب الذي يجعل سياء النفس الجوسية تمتلك الشيء الكثير لتكشف عنه للسائل والبحاث .

- ١٠ -

إذن فان فكرة الكون الكبير التي تعرض نفسها في مشكلة الشكل ، كفكرة مبسطة وقابلة للمعالجة ، تقدم حشداً من الأعمال للمستقبل ليعالجها ويُلم بها . ولكي نجعل عالم الشكل بمتناول اليد ، بوصفه وسيلة نستطيع أن ننفذ بواسطتها الى روحانية كامل الحضارات ، (وذلك بمعالجتنا لها علاجاً سيميائياً كاملاً وبروح رمزية) فانما هذا الأمر هو بمثابة تعهد لم يتجاوز حتى الآن التأمل الذي يبدو لنا قصوره جلياً واضحاً . ونحن حتى الآن بالكاد نعي أنه ربما كانت هناك سيكلوجية للأسس الميتافيزيقية لجميع الهندسات المعمارية العظمى . زد على ذلك أننا لا نملك أية فكرة عما يجب ان يكتشف في تبدل المعنى الذي يكابده شكل الامتداد المجرد عندما تقضطلع به حضارة اخرى غير حضارته . ان تاريخ العمود لم يُكتب أبداً حتى الآن ، كما وانه

ليست لدينا اية فكرة عن المغازي الرمزية العميقة التي تكمن في وسائل الفن وآلاته .

فلنتأمل في الفسيفساء ! لقد كانت الفسيفساء تصنع في الأزمنة الهلينية من قطع صغيرة من المرمر ، وكانت معتمة غير شفافة وذات حجمية يوقليدية (مثلا : صورة معركة إسوس في نابولي) . وكانت تزين أرض القاعة ، ولكن حالما استيقظت النفس العربية أخذوا يصنعون الفسيفساء من قطع من الزجاج ومن الذهب المصهور ، وكانت تغطي ببساطة جدران وسقوف الباسيليكا ذات القباب ، وهذا التصوير الفسيفسائي العربي يطابق ، في طوره ، التصوير الزجاجي للكاتدرائيات الفوطية ، وذلك بوصف كلا الفنانين فنانين مبكرين مساندين للهندسات المعمارية الدينية . فالتصوير الزجاجي ونتيجة لاجتذابه الضوء يضخم فراغ الكنيسة ويجعله فراغ عالم ، بينما أن التصوير الفسيفسائي يحول الضوء الى دائرة سحرية ذهبية لألاءة ، دائرة تحمل الناس بعيداً عن الواقعة الدنيوية الى الرؤى ، رؤى بلوطونيوس ، واريجن ، والمانيّة والغنوسية والآباء والشعار العجائبية السرية .

ولنتأمل ثانية في الميل الجميل لتوحيد القوس المستدير والعمود ، وهذا الميل هو سوري ايضاً ، وذلك إذا لم يكن عربياً شمالياً ، وابداعاً انجز في القرن الثالث (او القرن الفوطي الراقي) . إن الأهمية الثورية لهذا الدافع ، والذي هو دافع مجوسي على وجه التخصيص ، لم يُعترف بها مطلقاً ، بل كان الأمر على العكس من ذلك ، إذ انه كان يُزعم بأن هذا الدافع هو دافع كلاسيكي ، وهو بالواقع حتى في اعين معظمنا كلاسيكي . لقد تجاهل المصريون كل علاقة عميقة تربط بين السقف والعمود ، فلقد كان العمود بالنسبة اليهم عمود غرسة لا يمثل البدانة والشدة والشجاعة بل إنما يمثل النمو .

أما الانسان الكلاسيكي الذي كانت العمود المنحوت من حجر واحد في نظره أضخم رمزي للوجود اليوقليدي ، (فعموده كان بكامله حجماً ووحدة . وثبات) فأنما ربط العمود وفق نسب عمودية وأفقية بالغة الدقة من القوة

والحمل بعارضته المرتكزة على الأغمد .

ولكن هنا وفي هذا الاتحاد بين القوس والعمود والذي قام عصر النهضة بما له من إغواء فاجعي هازل ليعجب به فيصفه بأنه اتحاد كلاسيكي صريح « واضح » (بالرغم من أنه كانت ميلا لم يعتلج او يمكن ان يعتلج في صدر الفن الكلاسيكي) فان مبدأ الحمل والقصور الذاتي الكلاسيكي هو مبدأ مرفوض هنا ، فالقوس قد شيد ليقفز بوضوح خارج العمود الناحل الرقيق . والفكرة التي تحققت هنا هي تحرر فوري من كامل الجاذبية الارضية والاستيلاء على الفراغ ، وهناك بين هذا العنصر وعنصر القبة التي تخلق طليقة حرة لكنها مع ذلك تشتمل على « الكهف » العلاقة العميقة ذات المعنى المتشابه ، فالقبة والكهف هما كلاهما عنصران مجوسيان رفيعان جباران وقد بلغا اكتمالهما المنطقي في مرحلة « الركوكو » من مراحل بناء المساجد والقلاع البربرية ، حيث تبدو الأعمدة الرقيقة الأثرية (التي تنمو من الارض اكثر بكثير من ارتكازها على الارض) كأن سرأ ما قد حولها السلطة لمحمل عالم كامل من الاقواس المحزوزة والزخارف ورواشح الكلس الوضاعة والعقود المشبعة بالالوان . ومن الجائز ان يُعبر عن كامل اهمية هذا الشكل الاساسي من اشكال الهندسة المعمارية العربية بالقول بان مركب العمود والعارضة هو دافع كلاسيكي ، وان مركب العمود والقوس الكروي هو دافع عربي ، وان مركب العمود والقوس المدبب هو دافع فاوستي .

ولنأخذ تاريخ الدافع الكنكري ! (نسبة الى الكنكر ، شوك الحمل ، او شوك اليهود - المترجم) إن الشكل الذي يبدو فيه هذا الدافع يتجلى مثلاً في نصب « ليسيكرايس » في أثينا ، وهذا النصب هو من اشد الزخارف الكلاسيكية تمييزاً . فله حجم وهو إفرادي وبقى افرادياً ، وباستطاعة لمحة واحدة ان تستوعبه ، لكن سرعان ما يتبدى الدافع الكنكري أشد ثقلاً وأعرض ثراءً في زخرف « الفورا » الأمبراطورية (وزخرف نرفا وترجان) وفي زخرف هيكل مارس اولتور Mars Ultor ، فالنازع العضوي في هذا

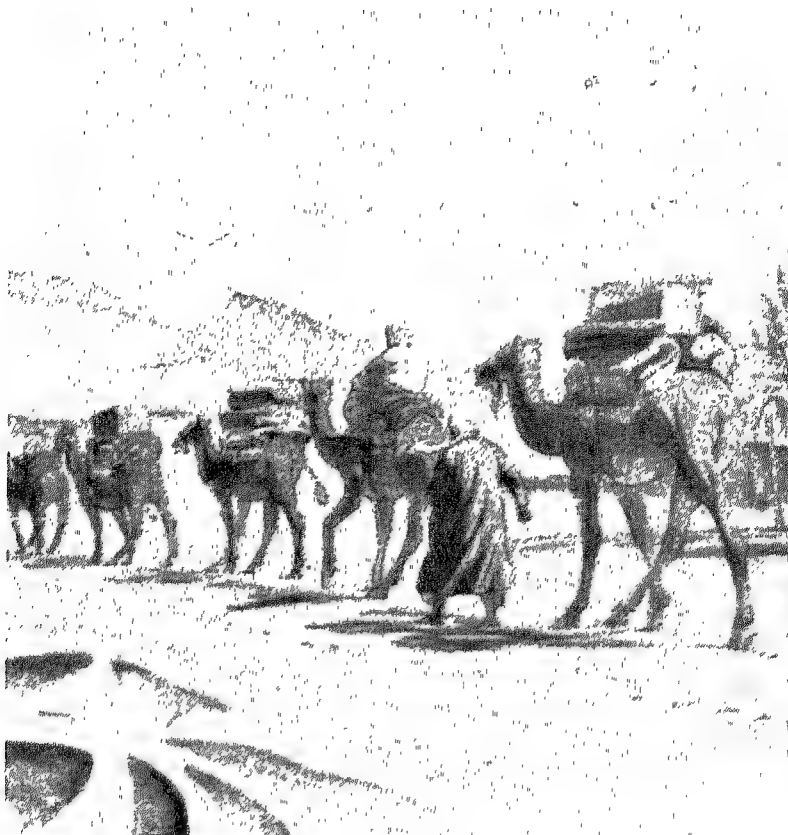
الدافع قد بلغ من التعقيد حداً يتوجب على المرء معه ، وكقاعدة عامة ، ان يدرسه ، كما وان الميل لملء السطوح يتبدى ايضاً واضحاً . وتضاف الى الدافع الكلاسيكي اوراق الكرمة والنخيل الآرامية القديمة ، هذه الاوراق التي لعبت دوراً في الزخرف اليهودي . دخلت الحدود المتشابكة للأرصفة الفسيفسائية الرومانية « المتأخرة » وحافات التوابيت الحجرية وحتى النماذج الهندسية المستوية على الزخرف ، وأخيراً فان الحركة وكل ما هو غير مألوف في العالم الأناضولي الفارسي يبلغ ذروته في الزخرف العربي الذي هو الدافع الجوسني الأصل ، الدافع المناهض للتشكيلي (Plastic) حتى النهاية والمعادي للتصوير والشخصاني معاً .

فالزخرف العربي لا جسد له ، وهو مجرد الموضوع من جسده حيث يغطي الجسد ويستتره بنسيج مترف لا نهاية لثرائه . وخير مثل على هذا النوع هو الابداع الاستاذي الرائع المتجلي في واجهة قلعة ماشطة (Mashetta) التي بناها الغساسنة في جبال موآب ، وهذه هي الواجهة قطعة من الهندسة المعمارية استجالت بكاملها زخرفاً . إن الفن الصناعي ذا الاسلوب البنظطي الاسلامي (وحق الآن اسمناه بالاسلوب اللومباردي الفرنكي الكلتي ، النوردي القديم) الذي اكتسح جميع بلدان الغرب الفتي وسيطر على الأمبراطورية الكارولنجية ، هو فن سبق أن مارسه من قبل الصناع المهرة الشرقيون ، أو استورد كنماذج لحائكين وحفاري المعادن منا وصانعي الاسلحة . ولقد كانت رافينا ولوتشيا والبندقية وغرناطة وبليرمو مراكز بارعة للغة الشكل الراقية في مدنتهما هذه . وفي عام ١٠٠٠ عندما تطورت اشكال الحضارة الجديدة في الشمال وأقرت ، كانت ايطاليا لا تزال خاضعة بكاملها للفن الصناعي ذي الأسلوب البنظطي الاسلامي .

ولنأخذ أخيراً وجهة النظر المتغيرة نحو الجسد الانساني ، فننظر لانتصار الشعور العربي بالعالم فان مفهوم البشر في الجسد الانساني كابد ثوره كاملة . فالانسان يستطيع أن يدرك في صورة كل رأس روماني يعود الى الفترة الواقعة ما بين عام ١٠٠ و ٢٥٠ ، وذلك في المجموعة الموجودة في الفاتيكان

التعارض بين الشعور الابولوني والشعور الجحوسي ، والتعارض في الوضع الفعلي و « النظرية » وذلك بوصف هذين قاعدتين مختلفتين من قواعد التعبير . وحتى في روما نفسها ، ومنذ عهد « هدریان » أخذ النحت يستخدم المثقب (drill) استخداماً دائماً ، والمثقب ، كما هو معروف ، يعافه الشعور اليوقليدي بالحجر ويشتمل منه اشتملاً كاملاً ، فبينما أن الازميل يُظهر السطوح المحددة وبذلك يؤكد في الواقع الطبيعة الحجمية المادية لكتلة المرمر، نرى أن المثقب بتخطيطه للسطح وابداعه لآثار الضوء والظل يتكر هذه الطبيعة الحجمية المادية ويرفضها ، وبهذا فإن النحت أكان مسيحياً أو « وثنياً » يفقد ميله القديم الى ظاهرة الجسد العاري ، ويكفي المرء ليتأكد مما أوردت أن يلقي بنظرة على تماثيل انطونيوس الضحلة الفارغة ، (ومع ذلك فإن هذه التماثيل كانت أكيداً تماثيل كلاسيكية ، فنحن نرى في هذه التماثيل أن الرأس وحده هو الذي يستأثر بالانتباه السيائي ، وهذه الحقيقة لم تكن مألوفاً في النحت « الاتيني » . أما الثياب فقد أعطيت معنى جديداً كل الجودة وهي تسيطر وسدها على كامل المظهر ، زد على ذلك أن تماثيل القناصل الموجودة الآن في متحف « الكابيتولن » هي أمثال واضحة جليلة على ما ذكرت . ونحن إذا ما تأملنا في هذه التماثيل ، نرى حدقاتها متعبة ضجرة ونرى أعينها تتطلع الى البعيد ، ويتضح لنا أن كامل التعبير لهذا الانحياز لم يعد يركز على جسده أو حجمه بل إنما أصبح يعتمد على المبدأ الجحوسي مبدأ الروح ، (Pneuma) هذه الروح التي تزعم الافلاطونية الجديدة وقرارات المجالس الكنسية والمذهبان المتبري والمازدي ، بأنها موجودة في الانسان .

ولقد كتب « الأب » الوثني « إيامبليتشوس » (Iamblichus) كتاباً قرابة عام ٣٠٠ يدور حول موضوع تماثيل الآلهة ، وقد قال في كتابه أن المنصر الإلهي موجود دائماً ويؤثر في المشاهد . ولقد انتفض الشرق والجنوب ضد فكرة الصورة هذه (وهي فكرة الشكل الكاذب) ليعصفا بالصورة وليحطما التماثيل ، أما منابع تحطيم الصور والتماثيل فأنما تكن في مفهوم ما من مفاهيم الابداع الفني وهو مفهوم من المستحيل علينا تقريباً إدراك كنهه .



الفصل السابع

الموسيقى والفنون التشكيلية (Plastic)

١

فنون الشكل

- ١ -

إن أوضح طراز للتعبير الرمزي الذي اوجده حس الجلس البشري بالعالم هو (إذا ما استثنينا المجال الرياضي العلمي للعرض ورمزية قواعده الأساسية) فنون الشكل البناءة (Die bildenden kunste) والتي يعتبر الرقم فصيلة منها . ونحن نعتبر الموسيقى بكل أنواعها البالغة في عدم تشابهها ، جزءاً من هذه الفنون ، ولو أن هذه الأنواع قد أدخلت في مجال البحث التاريخي الفني ، بدلاً من أن تصنف في مرتبة منعزلة عن الفنون التشكيلية لكننا قد خطونا حتماً خطوات أوسع إلى الأمام في فهمنا لمغزى هذا النشوء والارتقاء حتى نهاية ما . وذلك لأن الزخم الاشتقاقي الذي هو المحرك والفاعل

في الفنون التي لا تستخدم الكلمة ، زخم لا نستطيع أن نفهمه أبداً إلا إذا ما أصبحنا نعتبر أن التمييز بين الوسائل البصرية (Optical) وبين الوسائل السمعية (Acoustic) هو تمييز سطحي . ونحن لن نبلغ أية غاية إذا ما تحدثنا عن فن العين وفن الأذن . فليست أشياء كهذه هي التي تفرق بين هذا الفن وذاك . ولم يستطع غير القرن التاسع عشر أن يبالغ في تقديره لأثر الظروف السيكلوجية إلى حد جعله يطبق هذا التمييز بين ما ذكرت على التعبير والرأي أو الشركة من صحبة ومخالطة (Communion) .

فلوحة شادية لكلود لورين او فاتو (Watteau) ، لا تعرض في الواقع نفسها على عين الجسد ، أكثر مما تعرضه الموسيقى ذات الأرومة الفراغية ذاتها ، منذ باخ ، (Bach) على الأذن . فالعلاقة الكلاسيكية التي تربط بين الانجاز الفني وبين عضو الحس ، (والتي كثيراً ما نذكر انفسنا تذكيراً خاطئاً بها في هذا الميدان) هي شيء ما مغاير ومختلف تماماً ، إنها شيء ما أبسط كثيراً وأكثر مادية من علاقتنا التي تربط انجازنا الفني بعضو حسنا . فنحن نقرأ عطيل وفاوست وندرس العلامات الجوفية ، اي اننا نبذل فاعلية حس بفاعلية حس أخرى ، وذلك كي نترك للروح المركزة لهذين الانجازين ان تفعل فعلها فنيا فهنا استئناف دائم من الحواس الباطنية ، استئناف الى قوة الخيال الفاوستية الحقيقية اللاكلاسيكية مظهراً وجوهراً . وبهذا فقط نستطيع ان نفهم التبدل اللانهائي الذي يطرأ على المنظر الشكسيري ، مقابل وحدة المكان الكلاسيكي . وفي الحالات القصوى ، مثلاً في تلك المتبدية في مسرحية «فاوست» نفسها ، فانه لمن المستحيل عرض هذه الرواية (أعني عرض كامل محتواها) عرضاً جسمانياً . ولكن كذلك هي الحال ايضاً في الموسيقى (مثلاً في A capella غير المرافقة من الطراز البالستريني ، ومثله A fortiori في قطعة « الآلام » لهنري شوتس ، وفي فوغات باخ ورباعيات بيتهوفن وترستات) فاننا نختبر ونحيا وراء الانطباعات الحسية ، عالماً كاملاً من الانطباعات الأخرى ، ومن

خلال هذه الانطباعات وحدها يبدأ الاكتمال والعمق للانجاز الفني بتقديم نفسها إلينا ، وهي تطلعننا على شيء عن نفسها بالواسطة فقط ، بواسطة صور ذات ألوان شقراء ورمادية وغدشاء وذهبية ، وصور غروب الشمس ، وذرى سلاسل الجبال النائية المنتظمة ، وصور العواصف والربيع والمناظر الطبيعية ، والمدن الفارقة المتهاوية والوجوه الغريبة التي يتوسل بها التناغم (Harmony) إلينا والحق أنها لم تكن بالمصادفة هي تلك التي جعلت بيتهوفن يكتب آخر انجازاته وهو أصم ، فالصمم قد حرره فقط من آخر أغلاله . فمثل هذه الموسيقى (التي كتبها بيتهوفن وهو أصم - المترجم) فإن النظر والسمع معاً ليسا سوى جسرين إلى النفس لا أكثر . ولقد كان مثل هذا النوع من الرؤيا في الفن أمراً غريباً عن الأغريقي غرابية كلية . فلقد كان الإغريقي يحس بالمرمر بعينه ، وكانت انعام أُلوس (Aulos) الأجشة تحركه جسدياً تقريباً . فالعين والأذن هما بالنسبة إليه هو المتلقيتان لكامل الانطباع الذي يرغب في تلقيه . لكن هذا الأمر لم يعد حتى في المرحلة الفوطية صحيحاً وحقيقياً بالنسبة إلينا .

إن الانعام ، هي في الواقع شيء ما ممتد ومحدود ومعدود محسوب ، حالها في ذلك حال الخطوط والألوان تماماً كما وإن التناغم والنغم والقافية ، والإيقاع هي جميعاً ليست أقل من المرئيات والتناسب والجلال والقتعة Chiaroscuro والمعالج . فالمسافة التي تفصل بين نوعين من التصوير يمكن لها أن تكون أطول بكثير من تلك المسافة التي تفصل بين التصوير والموسيقى في إحدى الحقب التاريخية . فنحن إذا ما تأملنا فيما يتعلق بتمثال مايرون ، نرى أن فن رسم المناظر الطبيعية لبوسن Poussin هو فن الكانتاتا (Cantata) نفسه ، ونرى أن فن رمبراندت هو نفس فن بوكستهودي Buxtehude في انجازاته الموسيقية التي وضعها للأورغن ، وانجازات باخ Pachelbel وباخ ، كما ونرى أن فن غواردي Guardi هو نفسه فن موزارت في الأوبرات التي وضعها ، وذلك لأن شكلي اللغة الباطنيين لكل من العين والأذن ، هما شكلان

ينطبق الواحد منها على الآخر انطباقاً وثيقاً الى حد يبدو معه الفرق بين الوسائل البصرية والسمعية تافهاً لا يؤبه له .

إن الأهمية التي كانت يعلقها دائماً « علم الفن » على تحديد التخوم المدركة لمجالات كل فن على حدة ، تبرهن فقط على أن العناصر الأساسية للمشكلة لم تطرح بعد على بساط البحث . فالفنون هي وحدات حية ، والحى لا يمكن إخضاعه للتشريح . لقد كان اول عمل يعمد إليه دائماً وعي العلم المتحذلق هو تقسيم العالم اللامتناهي في سعته الى اقاليم ومقاطعات قررتها موازين الوساطة والتقنية الكاملة في سطحياتها ، وإسباغه على هذه الاقاليم والمقاطعات الصحة الخالدة ومبادئ الشكل التي لا تقبل تبديلاً او تغييراً (!) . وبهذا فرق بين « الموسيقى » و « التصوير » ما بين « الدراما » و « الموسيقى » ، وبين « التصوير » و « النحت » . ثم انطلق ليُعرّف « فن التصوير » ، « فن النحت » وهكذا دواليك . ولكن لغة الشكل التقنية هي في الواقع ليست اكثر من قناع الانجاز الواقعي . فالطراز ليس هو ما زعمه « سمبر » (خدن داروين والمادية في عصرنا) حينما قال بأنه الطراز هو نتاج لكل من المادى والتقنية والغاية ، بل إنما هو عكس ما قاله « سمبر » تماماً ، فهو شيء ما يستعصي على عقل الفن ، إنه رؤيا من نسق ميتافيزيقي ، إنه « إلزام » غامض ، إنه مصير ، وليست له أية علاقة من قريب او بعيد بالحدود المادية لمختلف الفنون .

لذلك فنحن إذا ما قمنا بتنسيق الفنون وفق انطباع الحس ، فاننا عندئذ نفسد المشكلة وننحرف بها في مطلع مستهلها . إذ كيف بإمكاننا أن نؤكد جنس (فصيلة) « نحت » له مثل هذه الطبيعة العامة كي نقر ونقبل بقوانين عامة تنبثق عنه ؟ ما هو النحت ؟

لنعد الى التصوير ثانية ! لا يوجد هناك شيء كهذا يدعى (اله) فن (١)

« The » Art of painting

يريد شبنفلر هنا أن يؤكد بأن التعريف The على كلمة فن، ولذلك اوردنا آل التعريف بين قوسين -- (المترجم)

التصوير ، فان أي إنسان يقارن بين صورة لرفائيل تبرز فيها المعالم (Outline) وبين صورة لتيسيان تبرز فيها بقع الضوء والظل ، دون أن يشعر بأن هاتين الصورتين تنتميان إلى فنين مختلفين ، وأن أي إنسان لا يستطيع أن يتحقق من انعدام وجه الشبه في الجوهر بين انجازات « جيوتو » Jiotto او منتغنا (Mantegna) (تضريس أبدعته ضربة فرشاة) وبين انجازات فرمير وغويا ، وهي موسيقى ابدعت على خيش ملون ، فان مثل هذا الانسان لن يستطيع أبداً أن يدرك المشاكل الاشد عمقا . أما فيما يتعلق بالتصوير على الحائط لبوليغنونوس وبفيسفساء رافينا ، فانه لا توجد حتى اوجه الشبه في الوسائل التقنية كي ندخلها في الجنس (الفصيلة) المزعوم ، كذلك ما هو العنصر المشترك بين الحفر على المعدن وبين فن « فرانجيلكو » أو بين التصوير البروتوكورنثي على المزهريات والاواني وبين نوافذ الكاتدرائيات الغوطية ، او بين تضاريس مصر وبين تضاريس بارثينون ؟

إنه إذا كانت هناك حدود للفن ، (حدود شكل صير نفسه) فان هذه الحدود هي حدود تاريخية وليست حدوداً تقنية او سيكلوجية . فالفن هو مركب عضوي وليس منهاجاً . وليست هناك أجناس فن تناسب في كل القرون وفي كل الحضارات .

وحتى حينما نجد (كما هي الحال في عصر النهضة) تقاليد واعرافاً تقنية مزعومة تخدعنا بين لحظة وأخرى لنؤمن بخلود صحة قوانين الفن العتيق (اليوناني والروماني - المترجم) ، فان ما نجده حينذاك هو تختلط متناقض في اعماقه . فليس هناك من أي انجاز فني يوناني او روماني يرتبط بأي رابط بلغة شكل تمثال لدوناتيلو ، أو صورة لسيغنوريلي او واجهة لميكالنجلو . والحق أن الكواتروتشنتو ^(١) Quattrocento يرتبط باطنيا بالعهد الغوطي المعاصر وليس بأي شيء غيره ، أما الحقيقة القائلة بأن

(١) Quattrocento : القرن الخامس عشر محصوراً بالفن والاداب الايطالية - المترجم

الطراز الاغريقي الابولوني قد « تأثر » بالتصوير المصري ، أو أن الفن « التوسكاني » المبكر « تأثر » بتصوير « الاتروسكان » على القبور ، فانها تدل أكيداً على ما هو مضمّر حينما يكتب باخ فوغيه عن موضوع غريب عنه ، فهو يُري ما الذي يستطيع أن يعبر عنه بواسطتها . إن كل فن افرادي ، أكان فن تصوير المناظر الطبيعية الصيني . أو الفن التشكيلي المصري ، أو الفوطي الكونثروبونتي ، هو فن يتواجد مرة واحدة فقط ويختفي باختفاء نفسه ورمزيتها ولا يعود أبداً .

- ٢ -

وبهذا ينفتح رأي الشكل انفتاحاً عريضاً واسعاً ، فليست الآلة التقنية فقط وليست لغة الشكل وحدها ، إنما اختيار جنس الفن نفسه يُرى أيضاً وسيلة من وسائل التعبير . فان ما يعنيه ابداع رائعة معلم (Masterpiece) بالنسبة للفرد الفنان (مثلاً الحراسة الليلة لرامبرانت، أو المايستر سنجر لفاغنر) ، اي ابداع صنف أو مرتبة من فن مدرك على هذه الصورة ، يعني بالنسبة الى تاريخ حياة حضارة من الحضارات . انه حقي تاريخي . وبغض النظر عن الظواهر الخارجية ، فان كل فن كهذا هو تركيب عضوي افرادي لا سلف له او خلف . فنظريته وتقنيته وعرفه او تقليده هي جميعاً أشياء تنتمي الى طبيعته ولا تحتوي على أي شيء من الصحة الخالدة او الكونية . فمتى يولد أحد هذه الفنون، ومتى يستهدف نفسه ، وهل يموت أو يُحوّل الى فن آخر، ولماذا هذا الفن او ذاك ، فن سائد أو غائب عن حضارة معينة ، فجميع هذه الاسئلة هي اسئلة شكل في ارفع ما للشكل من مفهوم ، وهي اسئلة كتلك الاسئلة تماماً التي تسأل، لماذا يتجنب مصورون او موسيقيون افراديون له دون ما وعي منهم ظلالاً او تناغمات معينة ، او على العكس من هذا ،

يفضلون تلك الظلال وهذه التناغمات الى درجة تتمكن معها من معرفة شخص المصور او الموسيقى من تلك الظلال او هذه التناغمات .

ان النظرية لم تعترف حتى الآن بأهمية هذه المجموعة من الاسئلة ، وحتى نظرية يومنا هذا ، ومع هذا فانتنا من هذا الجانب بالذات ، الجانب السياحي ، يستطيع الفهم ان يبلغ الفنون ويدركها ، لقد افترض حتى الآن ، وذلك دونما البسط لتمحيص القضايا الخطيرة التي يثيرها ما يلي من افتراض .

ان «الفنون» المتعددة المعينة في منهاج التبويب (الذي يزعمون صحته) هي جميعاً فنون ممكنة في كل زمان وكل مكان ، وان غياب هذا الفن أو ذاك في حالات خاصة ، انما يرد أولاً واخيراً : الى العوز العرضي الى الشخصيات المبدعة الى الظروف الحافزة الدافعة ، او الى المناصرين الحصفاء لقيادة «الفن» على دربه . وهنا يبرز لنا ما أدعوه بنقل مبدأ السببية (العلوية) من عالم الصيرورة . ولما لم تكن لديهم أية عين ليروا بها منطق الحي وضرورته المختلف تماماً ، وليبصروا بها المصير وحتمية الحدوث الفريد في نوعه لامكانات التعبير ، لذلك لجأ الناس الى الاسباب : (العلل) الواضحة والمحسوسة لبناء تاريخهم للفن ، هذا التاريخ الذي أمسى يتألف من سلاسل من الحوادث ذات وفاق ومطابقة سطحين فقط .

ولقد سبق لي في الصفحات الاولى من هذا الكتاب أن فضحت ضحالة الرأي القائل بالتتالي المسطري (نسبة الى مسطرة) للجنس البشري والبادي في تقسيم التاريخ الى حقبات ثلاث ، قديمة ووسيلة وحديثة ، هذا التقسيم الذي اعمانا عن رؤية التاريخ الحقيقي وتركيب الحضارات الارقى . فتاريخ الفن هو حالة واضحة في حد ذاتها . فإذا ما زُعم وجود عدد من دوائر فن معرفة تعريفاً جيداً وثابتة وغنية عن البيان ، فان المرء سينطلق عندئذٍ الى تنظيم تاريخ هذه الدوائر المتعددة وفقاً للمنهاج الغني عن البيان غنى تلك ، والمقسم للتاريخ الى حقبات قديمة ووسيلة وحديثة ، وطبعاً الى اطراح الفنين الهندي والاسيوي الشرقي جانباً ، واطراح فن اكسوم وسباً ، وفن

الساسانيين وفن روسيا ، وإذا لم يحذف هذه الفنون جميعاً ، فإنه في أحسن الحالات سينفيها الى الملاحق . ولم يخطر على بال أحد أن نتائج كهذه تستثير الجدل في اختلال النهج وفساده ، فهم قد وجدوا المنهاج أمامهم ووجدوا أنه يتطلب حقائق ، وأن عليهم أن يغذوه بها كما كان الثمن . وعلى هذه الشاكلة جرى رسم تاريخ الفن صعوداً وهبوطاً رسماً عقيماً غيباً أبله . فالازمنة الساكنة الهامدة وصفت بأنها «توقفات طبيعية» ، وعندما كان يموت حقاً فن عظيم كانوا يسمونه «انحطاطاً» ، وعندما كانت ترى عين متحررة حقاً من التحيّز ولادة فن آخر في صقع آخر ليعبر عن الإنسانية ، كانوا يسمون هذه الولادة بعثاً وانبعاثاً . وهم لا يزالون يدرسوننا حتى هذا اليوم أن عصر الانبعاث هو الولادة الثانية للعصر الكلاسيكي . وهكذا استخلصوا ذاك الاستنتاج القائل بأنه يمكنك ويحق لك أن تتناول فنوناً ضعيفة وحتى ميتة (وحاضرنا فيما يتعلق بهذا الموضوع ميدان معركة حقيقي) وأن تدفع بها الى الانطلاق بواسطة منهاج اصلاح واع او انبعاث ارغامي .

ومع هذا ، فإن في هذه المشكلة مشكلة النهاية ، مشكلة النهاية المؤثرة الفجائية لاحد الفنون العظمى (نهاية الدراما الاثينية في يوربيديس ، ونهاية النحت الفلورنسي بميكالنجلو ، ونهاية الموسيقى الادائية بليست وفاجنر وبروكنر) تكون الطبيعة العضوية لهذه الفنون في أشد حالات الوضوح ، ونحن اذا ما أمعنا النظر امعاناً كافياً لن نجد أية صعوبة في إقناع انفسنا بأنه لم يولد أي فن له شيء من العظمة مرتين . فلم ينتقل أي شيء من اسلوب الهرم الى الاسلوب الدوري ، وليس هناك من أي شيء يربط المعبد الكلاسيكي ببزيليسكا الشرق الأوسط ، أما فيما يتعلق باقتباسها المجرّد للعمود الكلاسيكي بوصفه عنصراً معمارياً . ومع أن هذا الاقتباس يبدو ذا أهمية قصوى في نظر المراقب السطحي ، فإنه في الواقع لا تزيد أهميته عن أهمية استخدام «غوته» للميتولوجيا القديمة حين وضعه لمشهد ليلة فالبرجس الكلاسيكية في مسرحيته «فاوست» . ان الايمان ايماناً أصيلاً بولادة الفن الكلاسيكي مرة ثانية ، او

ولادة أي فن كلاسيكي ، في القرن الخامس عشر يستلزم أن نخطّ الخيال مطاً نادراً . زد على ذلك أن الفن العظيم قد لا يموت فقط مع الحضارة بل انما قد يموت أيضاً داخلها ، وهذا ما نستطيع أن نشهده في مصير الموسيقى في العالم الكلاسيكي . فلا شك أن امكانات الموسيقى العظمى في هذا العالم المذكور يجب ان تكون قد تجلب في زمن رجل النبع الدوري ، (والا كيف نستطيع خلافاً لذلك ان نقدر أهمية اسبرطة ذات الطراز العتيق في أعين موسيقيين كولئك من الذين جاءوا فيما بعد) لان تيرباندر وتالتياس والكمات كانوا لا يزالون نافذي الاثر هناك ، وذلك عندما كان فن التاثيل في أماكن أخرى مابرج في عصر طفولته (ومع ذلك أمسك العالم الكلاسيكي المتأخر عنه . ووفقى الاسلوب ذاته فان كل ما حاولته المحوسية في ميدان التصويري الجبهي (نسبة الى جبهة) ، التضريس العميق والموزاييك قد خضع أخيراً واستكان امام الزخرف العربي ، كما وان كل شيء من الفنون التشكيلية الذي انبثق في ظلال الكاتدرائيات الغوطية في « شارتر » و « ريمس » و « بامبرج » و « نورمبرج » وانجازات بطرس فيشر في نورمبرج ، وفيروتشي في فلورنسا قد اختفت وتلاشت امام التصوير الزيتي في مدينة البندقية والموسيقا الادائية الباروكية .

- ٣ -

ان معبد « بوسايدون » في بيستوم ، وكاتدرائية مدينة اولم Ulm ، وهما انجازان من انجازات اشد العصور الدورية والقوطية نضوجاً ، يختلفان بالذات اختلاف الهندسة اليوقليدية التي تحدد حجماً للسطوح ، عن الهندسة التحليلية هندسة مركز النقاط في الفراغ المستندة الى المحاور الفراغية . ان جميع الابنية الكلاسيكية تبدأ من الخارج ، بينما ان جميع الابنية الغربية تبدأ من الداخل ، كما وان الابنية العربية تبدأ ايضاً من الداخل . اذ ان هناك نفساً واحدة ، وواحدة فقط هي النفس الفارستية التي تتوق الى اسلوب ، وهي

التي تخترق الجدران لتغوص في الكون اللامحدود للفراغ ، وتجعل من داخل البناء وخارجيه صورتين تكمل الواحدة منها الاخرى ، صورتين تعبران عن نفس الشعور الواحد بالعالم . ان المظهر الخارجي للبازيليك قد يكون ميداناً للزخرف والزينة ، لكنه ليس بالتأكيد هندسة معمارية . فالانطباع الذي يصادفه المشاهد عندما يقترب منه (المظهر الخارجي للبازيليك - المترجم) هو انطباع عن شيء ما يدرأ ، شيء ما يخفي سرّاً . فلفة الشكل في غُبشة الكهف موجودة بالنسبة الى المؤمن فقط ، وهذا العامل هو عامل مشترك بين اسمى انجازات هذا الاسلوب وارفعا وبين ابسط الاعمال الفنية المتروية (نسبة لمترا اله الشمس عند الفرس - المترجم) والسراديب التي جاءت كمطلع تعبير جبار لنفس جديدة . والآن حالما تستولي الروح الجرمانية على طراز البازيليك يطرأ تحول فجائي عجائبي على كل الاجزاء المعمارية ، وذلك فيما يتعلق بكل من المركز والفحوى . فهنا في الشمال الفاوستي يبدأ الشكل الخارجي للبناء ، أ كان هذا البناء كاتدرائية او بناءً للسكن ، اقول يبدأ بالارتباط بالمعنى الذي يسيطر على ترتيب الشكل الداخلي ، وهذا المعنى لم يفصح عنه المسجد ، وهو معدوم الوجود في المعبد الكلاسيكي . فلببناء الفاوستي مُحْيَا وليس مجرد واجهة ، وينسلك مع هذا المُحْيَا جذع ذو مفاصل يحمر بنفسه خارجاً من خلال سهل فسيح كالكاتدرائية في سبيير (Speyer) ، او ينتصب شامخاً يطاول براسه السحابات كتلك الحزونات التي لا يحصيها العد والموجودة في المخطط الاصلي لكاتدرائية ريمس . ان النازع الى الواجهة الذي يرحب بالمشاهد ويطلعه على المعنى الباطني للمنزل ، لا يسيطر فقط على البناءات الرئيسية الافرادية ، بل انما يسيطر ايضاً على كامل منظر شوارعنا واحيائنا وبلداتنا بما لها من ثراء مُميّز في النواقد .

إن الهندسة المعمارية في المرحلة المبكرة هي الأم لكل ما يتبعها من فنون . فهي التي تقرر اختيارهم وتقرر روحهم . ووفقاً لذلك نرى أن تاريخ فن التشكل الكلاسيكي هو جهد واحد لا يكمل او يمل لانجاز مثل أعلى

واحد ، مثلاً إخضاع الجسم البشري الطليق في وقفته بوصفه إناء الحاضر الحقيقي المجرد ووعاءه . فهيكل الجسد العاري كان بالنسبة إليه ، كما كانت تماماً كاتدرائية الاصوات بالنسبة الى الفاوستي (تاريخ فن التشكل الفاوستي - المترجم) وذلك ابتداءً من ابكر العصور الكونتروبونتية حتى التأليف الجوي في القرن الثامن عشر . لقد فشلنا حتى الآن في فهم القوة العاطفية لهذا الانعطاف الدنيوي للفن الابولوني ، وذلك لاننا لم نشعر كيف ان الجسد المادي المحض والعديم النفس (وذلك لأن هيكل الجسد ليس له « شكل داخلي » ايضاً !) هو الهدف الذي جامد للوصول إليه كل من التضريس المهجور لقدمه والتصوير الكورنتي على الحزف ، والتصوير الاتيني على الحائط ، حتى جاء أخيراً بوليكلتوس وفيدياس وأظهرا لهم كيف ينجزونه على أكمل وجه . وقد زعمنا نحن بعماء رائع عجيب بأن هذا النوع من النحت هو جازم بات ويمكن كونياً معاً ، وانه هو في الواقع « فن النحت » . وقمنا بكتابة تاريخه بوصفه تاريخاً يهتم بكل الشعوب والمراحل والحقب التاريخية ، وهناك حتى يومنا هذا نحاثون يتحدثون ، تحت تأثير مبادئ عصر الانبعاث غير المجربة ، عن الجسد البشري العاري بوصفه أنبل وأعرق موضوع « لفن النحت » . ومع ذلك ، فان فن - التمثال هذا ، فن الجسد العاري الواقف طليقاً على موطن قدميه والمدرّك من جمیع جوانبه المماثلة ، قد وُجد في الفن الكلاسيكي ، والكلاسيكي وحده ، وذلك لان تلك الحضارة كانت هي وحدها التي رفضت رفضاً باتاً جازماً أن تتخطى حدود الحس الى الفراغ . لقد كان يُراد دائماً للتمثال المصري ان يُرى من الأمام ، وهو تضريس سطح مستوي متباين ، زد على ذلك أن تماثيل عصر الانبعاث المدرّكة بوصفها كلاسيكية (ونحن حقاً نذهل من قلة عددها اذا ما خطر لنا خاطر كي نحصيها) هي ليست سوى تذكارات شبه غوطية .

ان تطور هذا الفن الصارم في لافراغيته يشغل القرون الثلاثة المبتدئة من عام ٦٥٠ - ٣٥٠ ، وهي مرحلة تمتد من اكتمال العصر الدوري وتحديد الحلبة

المعمارية (Frontalness) حتى حلول التصوير الهليني والتبجيلي الذي اختتم الاسلوب العظيم . وهذا النحت لن يفهم أبداً على حقيقة الاحينما يُعتبر آخر وارفع فن كلاسيكي ، بوصفه ينبع من فن سطح مستوي ، وقد أذعن اولاً للتصوير على الحائط ثم تغلب عليه . ولا شك انه باستطاعتنا ان نقتفي آثار أصله حتى التجارب في معالجة ذاك الحجم المماثل له معالجة العمود الفقري ، أو اللوحات التي كانت تستخدم لتغطية جدار المعبد ، ولا ريب أننا سنجد هنا وهناك الكثير من التقليد للانجازات المصرية (كرسوم ميلتيوس الجالسة) بالرغم من انه قد تكون قلة القلة من الفنانين الاغريق هي التي رأت انجازاً واحداً من تلك الانجازات . ولكن التمثال بوصفه مثلاً أعلى للشكل يعود من خلال التزريس الى التصوير الخزفي القديم والذي ينبعث منه ايضاً التصوير على الحائط . ان التزريس هو كالتصوير على الحائط ، أي انه محدود إلى الحائط الحجمي وان كل هذا النحت حتى عصر مايرون يمكن اعتباره تزييناً قد فصل عن السطح . وقد عومل الحجم في النهاية بوصفه جسماً مستقلاً قائماً بذاته ومنفصلاً عن كتلة البناء ، لكنه يبقى في جوهره صورة (سلهوطه) قائمة امام الجدار . ولقد أُطرح الاتجاه الى العمق جانباً ، فلانجاز ينتشر جيبياً امام المشاهد . وحتى تمثال مارسياس « لمايرون » يمكن نسخه على المزهريات او قطع النقود المعدنية دون كبير عناء او تكثيف مُدرك .

ونتيجة لذلك فان ما يحظى أكيداً بالافضلية من الفنانين الرئيسيين « المتأخرين زمنًا » هو التصوير على الحائط . ان الخزون القليل من النماذج يمكن ان نجدها دائماً أولاً في الاشكال المرسومة على المزهريّة ، والتي كثيراً ما يجعلونها وبحق متوازية مع فنون النحت المتأخرة كلياً زماناً . ونحن نعرف بان مجموعة كَنُور Centaur ، لكرنيش الغرب في اولمبيا قد استخلصت من التصوير ، أما في معبد ايجينيا فإن الانطلاق من كرنيش الغرب الى كرنيش الشرق هو بمثابة انطلاق من طبيعة الرسم على الحائط الى طبيعة الجسم . وقد تم هذا التبدل على يدي بوليكليتوس قرابة عام ٤٦٠ ، ومنذ هذا العام فما بعد

اصبحت المجموعة التشكيلية هي النموذج للتصوير الدقيق الحازم في اسلوبه . ولكن ابتداءً من ليسيبوس اصبحت المعالجة المكعبة ، المعالجة بكل الوسائل والطرق معالجة فرستيكية Veristic بكاملها ^(١) ، معالجة تقول بان للبشع والسوقي ايضاً مكانتهما لدى الحقيقة والقيمة الجمالية . ^(٢) لقد امست هذه المعالجة مذعنة « للواقعة » ، وحتى آنذاك ، وحتى فيما يتعلق ببراكسياتيلس ايضاً ، فانه لا يزال لدينا تطور جانبي او افقي المسقط (Planar) للموضوع بالإضافة الى مُسودة واضحة التي هي ذو اثر كامل في فعاليتها ، وذلك فقط بالنسبة الى وجهة او وجهتي نظر . لكن ممارسة تعدد الالون على الرخام هي برهان ساطع لا يدحض على اصل صورة النحت المستقل وهي ممارسة لم يعرفها عصر الانبعاث وعصر « التكلسك » والتي من الممكن ان يُحس بها على انها بربرية كما وباستطاعتنا ان نقول نفس الشيء عن نحت التماثيل الذهبية والعاجية وعن الطلاء (المنيا) الذي يغطي البرونز ، هذا المعدن الذي يمتلك نغمة ذهبية خاصة به .

- ٤ -

ان المرحلة الفنية الغربية الموافقة لتلك (الكلاسيكية) تشغل القرون الثلاث الممتدة من عام ١٥٠٠ - ١٨٠٠ ، أي انها تقع بين نهاية الفن الغوطي المتأخر زمنياً وبين انحلال فن الروكوكو وانحطاطه ، هذا الفن الذي يعبر عن أسمى ما وصل اليه الاسلوب الفاوستي . ففي هذه الحقبة ، وتجاوباً مع الناء المطرد الملحاح لوعي إرادة التسمامي الفراغية ، فان الموسيقى الإدائية قد تطورت حتى أمست الفن الزائد والمسيطر على غيرها من الفنون . ففي مطلع القرن السابع عشر ، أخذت الموسيقى تستخدم ألوان النغم المميزة للالات الموسيقية ، وتستعمل متباينات في الاوتار والنفس والأصوات البشرية كوسائل تصوير . وطموحها هذا (وهو طموح لا شعوري) كان يستهدف الارتفاع

(١) Verism : النظرية القائمة بان للبشع والسوقي من الفن والآداب مكانتهما لدى الحقيقة والقيمة الجمالية .

(٢) اضعنا هذه الجملة من عندنا رغبة منا في ايضاح كلمة Veristic - المترجم -

بها إلى مصاف الاساتذة المصورين العظام ابتداءً من تيتسيان و انتهاءً « بفلاسي » ورامبراندت . فهي تصور صوراً (السوناتا ابتداءً من جبريلي ، توفي عام ١٦١٢ حتى كوريلي ، توفي عام ١٧١٣ وتظهر في كل حركة من حركاتها موضوعاً نفقته الفخامة وديجته العظمة ويستند الى أساس وتراث ال - « باصو كونتنيو » (Basso Continuo) وترسم بالزيت مناظر طبيعية بطولية (في الكانتاتا الريفية) وتصور لوحات بخطوط من الانغام (في Lament of Ariadne) لمونترفيدي عام ١٦٠٨) ولكن هذا التعايش والانسجام بين التصوير والموسيقى ينتهي ويزول مع أساتذة الموسيقى العظام من الالمان . فلم يعد التصوير يطبق الموسيقى أو يحتملها ، والموسيقى نفسها أمست مستبدة طاغية ، فالموسيقى (ودون ما شعور منها) هي التي أصبحت على أيدي الموسيقيين الالمان تسيطر على التصوير وتتحكم بالهندسة المعمارية في القرن الثامن عشر ، وأخذ النحت يذوي شيئاً فشيئاً ويختفي أكثر فأكثر وبصورة جازمة ، من الامكانات الاعنى لعالم الشكل هذا .

ان ما يميز بين التصوير كما كان من قبل وبين التصوير كما اصبح فيما بعد ، اي التحول من فلورنسا الى مدينة البندقية (او لنقل بكلمة اوضح : ان ما يفرق بين تصوير رفائيل وتصوير تيشيان ، ويجعلهما يمثلين لفنين يختلف احدهما عن الآخر اختلافاً تاماً) اقول ان ما يميز بين ذاك وهذا ، فانمما هو الروح التشكيلية للأزول التي تسلك التصوير مع التضريس ، بينما أن الروح الموسيقية المتحلية في انجازات الفن الثاني وفي تقنية ضربات فرشاة منظورة ومعلولات عمق لوحية ، هي روح مماثلة لروح الوتر الملون النغمات ولنفس الجوقات . وهاتان الروحان تمثلان لنا تعارضاً لا مرحلة انتقال ، واعترافنا بهذه الحقيقة أمر حيوي كي نتمكن من فهم التركيب العضوي لهذه الفنون . وعلينا هنا ، كما علينا في كل زمان ومكان ، ان نحترس من الفرضيات التجريدية بوجود « قوانين فن خالدة » . ان « التصوير » هو مجرد كلمة . فالتصوير الغوطي على الزجاج كان مجرد عنصر من عناصر الهندسة المعمارية الغوطية ،

لقد كان خادماً لرمزيتها الصارمة، حاله في ذلك كحال الفنانين المصري والعربي،
او اي فن آخر كان في هذه المرحلة خادماً للغة الحجر . فالاجسام الملفوفة قد
بنيت (لاحظ كلمة بنيت - المترجم) كما بنيت الكاتدرائيات تماماً . ولم
تكن الطيات التي تلفها سوى زينة وزخرفاً لا خلاص لا نهاية لعمقه ، ولتعبير
حازم صارم دقيق . ونحن اذا ما انتقدنا صلابتها وتيبسها وذلك من وجهة
نظر تقليد الطبيعة ، فاننا نكون بعملنا هذا قد أخطأنا فحواها تماماً .

زد على ذلك ان « الموسيقى » هي مجرد كلمة أيضاً . وهناك بعض
موسيقى كان موجوداً في كل زمان ومكان وحتى قبل وجود أية حضارة
أصيلة ، وحتى بين الوحوش . لكن الموسيقى الكلاسيكية الجديدة لم تكن
سوى تشكيلا (Plastic) للاذن . فالآلات الرباعية، في تلون انغامها وسلها
الرخو (Enharmonic) لها معنى معماري لا معنى تناغمي (هرموني) .
ولكن هذا هو الفرق كل الفرق بين الجسم والفراغ . لقد كانت تلك الموسيقى
(الكلاسيكية) وحيدة الصوت ، والآلات الموسيقية القليلة التي استخدمتها
قد صنعتها وطورتها وهي تستهدف ارضاء التشكيل النغمي ، ولذلك فان
رفضها للقيثارة المصرية هذه الآلة المشابهة في لونها النغمي للبيان
(Harpischord) كان أمراً بدهياً . وفوق كل هذا ، فان اللحن (كبيت
الشعر الكلاسيكي ابتداء من عصر هوميروس حتى عصر هادريان) قد عولج
علاجاً كيمياً لا نبرياً او تفخيماً ، أي ان المقاطع (مقاطع اللحن) وأحجامها
وامتدادها واتساعها هي التي كانت تقرر الايقاع . والاهتمامات القليلة المتبقية
لدينا منها كافية لترينا ان السحر الحسي لهذا الفن هو شيء ما خارج نطاق
إدراكنا ، لكن هذه الحقيقة بالذات يجب ان تجعلنا نعيد النظر في آرائنا
وافكارنا في الانطباعات التي يخلقها تحت التأثيل والتصوير على الحائط ، وذلك
لأننا لا نعرف ولا نستطيع ان نعرف او نتخبر السحر الذي تفتن هذه به عين
الاغريقي .

وكذلك تتساوى الموسيقى الصينية أيضاً وتلك في عجزنا عن ادراكها .

فنحن لا نستطيع ابدا ان نميز في هذه الموسيقى بين ما هو مرح ومؤسر وبين ما هو كئيب ومحزن . والعكس ، بالعكس ، فان الصينيين يعتبرون الموسيقى الغربية دون استثناء موسيقى زحف عسكري (Marche music) . وهذا هو الانطباع الذي يخلفه العنصر الايقاعي الديناميكي من عناصر حياتنا في « الطاو » المعدم النبرات للنفس الصينية ، وهو في الواقع ، الانطباع الذي يخلفه في كامل نفس الجنس البشري الغريب عنا ، انه في الحيوية الاتجاهية المتجلية في صحن كئائنا وواجهات طبقات منازلنا ، ومرئيات العمق في صورنا ، وفي زحف مأساتنا المسرحية ورواياتنا ، ناهيك عن تغنياتنا ، وكل مجرى حياتنا الخاصة والعامة . فنحن نمتلك بانفسنا نبرة في دمنا ، ولهذا السبب لا نلاحظها او نشعر بها . ولكن عندما نضع ايقاعنا جنبا الى جنب وحياة غريبة عنا ، فاننا عندئذ نجد التنافر بينه وبينها أمراً لا يُطاق او يحتمل . زد على ذلك ان الموسيقى العربية هي ايضاً عالم آخر تماماً . ونحن لم نعرفها حتى الآن الا من خلال تشكلها الكاذب (الزائف) ، اي في الشكل الذي عرضتها علينا فيه التراتيل البيزنطية والترايل اليهودي للمزامير ، وحتى هذه فاننا لا نعرف منها الا ما تسرب اليها بواسطة كئائنا الغرب البعيد بكتب من الترانيم والترايل ، وكترتيل تردادي للمزامير وكترانيم دينية . وانه لغني عن البيان ان ليس الغرب المتدين ، غرب « الاديسا » فقط ، (او المذاهب التوفيقية ، وخاصة العبادة السورية للشمس ، والغنوسيين والمانديين) بل ايضاً تلك المذاهب الشرقية الاخرى (المزدية والمسانية — نسبة لمان — وكئائنا العراق ، والمسيحيون النسطوريون عندما حان حينهم) كان لا شك لها موسيقى دينية مقدسة من نفس الطراز ، موسيقى تطورت جنبا الى جنب والموسيقى الدنيوية المرحية (وخاصة في تقاليد الفروسية من عربية جنوبية وساسانية) وقد بلغ كلا هذين النوعين من الموسيقى (الديني والدنيوي) ذروتها في الاسلوب المراكشي الذي سيطر على البلاد الممتدة من اسبانيا حتى فارس . ولم تقتبس النفس الفاوسية من هذا الثراء كله غير

بعض اشكال كنسية قليلة ، زد على ذلك انها حالما اقتبست تلك الاشكال قامت بتبديلها جذراً وفرعاً (هو كبالد ، غويدو دارتززو ، في القرن العاشر) لقد انتجت النبرة النغمية ، وترقيم الميزان الموسيقي (Beat) « الزحف » والبلوفوني (ككافية الشعر المعاصر) اللذين اجتمعوا ليشكلا صورة للفراغ اللامتناهي . ولكن لكي نستطيع ان نفهم هذا ، علينا ان نميز بين الجوانب التقليدية والجوانب الزخرفية للموسيقى ، وبالرغم من ان معرفتنا محدودة بالتاريخ الموسيقي لغربنا ، وذلك بسبب الطبيعة الرشيقة لجميع ابداعات اللحن ، الا ان هذه المعرفة كافية لتظهر تلك الثنائية للتطور التي تعتبر احد المفاتيح الرئيسية لتاريخ الفن بأكمله . فالاول من تلك الثنائية هو النفس ، اللوحة الطبيعية ، الشعور ، أما الثاني فهو الشكل الصارم ، الاسلوب ، المدرسة . ان للغرب موسيقى زخرفية ذات اسلوب عظيم (وهي تقابل كامل الموسيقى التشكيلية الكلاسيكية) وهذه الموسيقى ترتبط بتاريخ الهندسة المعمارية للكاتدرائية ، وهي تشبه شياً وثيقاً الفلسفة اللاهوتية والصوفية ، وتجسد قوانينها في موطن الفن الغوطي الرفيع والممتد ما بين نهري السين والشلدت .

ولقد تطور اللحن الكونتربوني في وقت واحد ومنهاج الدعامة الطائفة في الهندسة المعمارية ، اما نبعه فكان اسلوب « الرومانسك » اسلوب فوكسبوردين « والدسكانت » بحركته الموازية والمعاكسة . والحق ان هذه الهندسة المعمارية هي هندسة اصوات بشرية ، زد على ذلك أن التصوير على الزجاج ، هو كمجموعة التماثيل ، لا يمكن ادراكه الا في انتظام هذه العقود الحجرية . فمع هذه العقود يتبدى فن فراغ رفيع ، فن ذاك الفراغ الذي اعطاه نقولا اوريسم ، مطران ليسي Lisieux معنى رياضياً وذلك بواسطة تقديمه للابعاد الاحداثيية Co - ordinales وهذه هي الـ « Rinascita » والـ Reformatio الاصلين كما شاهدهما يواكيم فلوريس في نهاية القرن الثاني عشر ، انها ولادة نفس جديدة تعكس صورتها مرآة لغة الشكل لفن جديد .

ولقد ولدت مع هذا الفن ، وفي القلعة والقرية موسيقى مقلدة دنيوية ، موسيقى التروبادورز والمينيسنجر والمستزلز . وقد انتقلت هذه الموسيقى « كفن جديد » من ساحات الاقاليم الى قصور أثرياء « توسكان » وذلك قرابة عام ١٣٠٠ ، أي في عصر دانتي وبتاراك ، وكانت تتألف من انغام بسيطة تروق للقلب بما لها من Minor Major ، ومن Canzoni (نوع من الشعر أو الأغنية الايطالية - المترجم) وأرجوزه و Gaccias ، كما وانها كانت تشتمل على طراز من الاوبريتا الشهمة (كاوبريتا آدم ديلا هيل المعروفة باسم روبين وماريون) . وقد دفعت هذه الاشكال بعد عام ١٤٠٠ اشكال الغناء الجماعي الى النمو ، كالقصيدة الثلاثية الابيات والقصة الشعرية Ballade . وجميع هذه هي فن للجمهور والعامة . فالاحاسيس تصور منقولة عن الحياة ، أحاسيس الحب والصيد والفروسية . وبيت القصيد فيها هو الاستنباط النغمي بدلاً من رمزية تقدمها المسطري ، وبذلك فإن هناك بوناً بين الكاتدرائية والقلعة . فالكاتدرائية هي موسيقى ، بينما ان القلعة تصنع موسيقى . فالكاتدرائية تبدأ بنظرية أما القلعة فتبدأ ارتجالاً ، وهذا الفرق هو الفرق بين الوعي اليقظ وبين الوجود الحي ، بين المنشد الروحي وبين المغني الفروسي ، فالتقليد يقف قريباً جداً من الحياة والاتجاه ، لذلك فهو يبدأ باللحن ، بينما ان رمزية الكونترابونتية ، تنتمي الى الامتداد ، وهي تشير بواسطة البلوفوني الى الفراغ اللامتناهي . ولقد جاءت النتيجة ، من الجهة الأولى ، مخزوناً من القوانين والقواعد « الخالدة » ، اما ، من الجهة الثانية ، فكانت ذخيرة من الالحن الشعبية التي كان حتى القرن الثامن يستمد منها الالهام لصوره ، ويكشف هذا تباين ذاته عن نفسه فنياً في التعارض الطبقي في عصري الانبعاث والاصلاح الديني . فلقد كان ذوق فلورنسا الظريف المتأدب يتنفر من الروح الكونترابونتية ، ولقد تدرج تطور الشكل الموسيقي الصارم من الموتيت (Motet) الى القداس ذي الاصوات الأربعة تطوراً كلياً داخل الدائرة السحرية للمهندسة المعمارية الغوطية وذلك على أيدي

دنستابل Dunstaple وبنشوا Binchois ودوفاي Du fay (عام ١٤٣٠) .
وابتداءً من « فرا انجليكو » حتى ميكالنجلو ، فان الاساتذة الهولنديين
العظام انفردوا في السيطرة على الموسيقى الزخرفية . ولم يجد لورنسو دي -
مديتشي شخصاً واحداً في فلورنسا قادراً على فهم الاسلوب الصارم ، لذلك
كان عليه ان يستدعي دوفاي اليه . وبينما كان ليوناردو ورفائيل لا يزالان
يصوران بلغ أوكجهم (Okeghem) (توفي عام ١٤٩٥) في الشمال
ومدرسته ، وجوسكين دي بري (توفي عام ١٥٢١) بالبلوفوني الرسمية
للاصوات البشرية ذروة الاكتمال .

وتتبدى طلائع مرحلة الانتقال الى العصر « المتأخر زمناً » في روما
ومدينة البندقية . ولقد انتقلت امارة الموسيقى في العهد الباروكي الى ايطاليا،
ولكن الهندسة المعمارية تنازلت في الوقت ذاته عن كونها الفن السائد
والمسيطر ، وتكونت هنا مجموعة من الفنون الفاوستية الخاصة كانت التصوير
الزيتي قطب الرحى فيها . وبلغت امبراطورية الأصوات البشرية قرابة عام
١٥٦٠ نهايتها في اسلوب الكابللا (Cappelletti) وذلك على أيدي بلاسترنيا
وارلندو لاسو (توفي كلاهما عام ١٥٩٤) ، إذ لم تعد قوامها قادرة على
الاندفاع الشجي في اللانهائي ، وبهذا افسحت الطريق لجوقة الآلات والنفس
والوتر . ولذلك انتجت البندقية موسيقى تيسيان والارجوزة الجديدة التي
تتبع في مدها وجزرها مغزى المتن (النص) . ان الموسيقى الغوطية هي
موسيقى هندسية معمارية وصوتية (Vocal) بينما أن الموسيقى الباروكية هي
موسيقى تصويرية وآلية . فالقوطية تشيد وتبني ، بينما الباروكية تفعل بواسطة
الحوافز والدوافع ، وذلك لأن جميع الفنون قد اصبحت فنونا حضرية ،
وبهذا أمست فنونا دينوية . فنحن نمر من الشكل الشخصي الاسمي الى التعبير
الشخصي للاستاذ، ولقد انتجت ايطاليا قبيل عام ١٦٠٠ الـ (Basso Continuo)
الذي يتطلب فناً لودعياً لا مشتركاً ورعاً تقياً .

ومنذ ذاك الحين فصاعداً ، باتت المهمة العظمى تستوجب مدّ جسم

اللحن في اللانهائي ، او بالأحرى اذابته في فراغ لا نهائي للحن . وطور العصر الغوطي الآلات فجعلها عائلات ، لكل عائلة منها صوتها المميز . لكن «الجوقة» الوليدة لم تعد تراعي الحدوديات التي فرضها الصوت البشري ، بل انما أصبحت تعامل الصوت ، بوصفه صوتاً يجب أن ينضم ويلتئم مع الأصوات الأخرى ، ولقد تدرجت رياضياتنا في الوقت ذاته من التحليل الهندسي (لفيرمت) الى التحليل الوظيفي المجرى لديكارت . وتظهر في تناغم (هرموني) تزارلينو، مراثيات أصيلة ذات فراغ صوتي مجرد. وهنا نبدأ بالتمييز بين الآلات الموسيقية الزخرفية وبين الآلات الأساسية ، حيث كما يلتقي اللحن بالزخرف لينتج الدافع (Motive) وهذا التطور يفضي بنا الى الولادة الجديدة للكونتر بونكتية المتمثلة في اسلوب الفوغيه ، هذا الاسلوب الذي كانت فريسكو بالدي أول استاذ له ، والذي بلغ ذروته في يوهان سابستيان باخ . ويعارض الاسلوب الباروكي القداديسي والموتات الصوتية بأشكاله العظمى المدركة جوقياً والمتبدية في (الأورتوريو) (قصة دينية غنائية) (كاريسمي Carissimi وفي الكانتات (فيادانا) الاوبرا (متفرد) .

ولهم ما اذا كان لحن « الباص » قد وضع ضد الأصوات العليا ، أو ركبت الأصوات العليا جوقياً بعضها ضد بعض مستندة الى الـ « باصو كوتلنيو » ، فان عوالم الصوت ذات الصفة التعبيرية المميزة تعمل عملاً متبادلاً مشتركاً ، الواحد منها مستنداً الى الآخر ، وتنشط معاً في لانهاية الفراغ الصوتي عاضدة مشددة باعثة منيرة مهددة غامرة بظلالها ، وهي موسيقى كلها عزف وغناء متقاطعان ، ومن النادر فهمها ، إلا بواسطة التحليل المعاصر .

وقد تدرجت في القرن السابع عشر من هذه الأشكال المنتمة الى العصر الباروكي المبكر ، أشكال شبيهة بالسوناتا كطاقم السيمفوني ، والكونشرتو والجروسو . ولقد أمسى سياق الحركات ، والحل الموضوعي والترخيم ، يرتكز يوماً بعد آخر ، وأكثر فأكثر الى قواعد ثابتة مقرررة . وعلى هذه الشاكلة تحقق الشكل العظيم الهائل الديناميكي للموسيقى (والتي أصبحت بهذا

معدومة الجسم تماماً) وارتفع بها كوريللي وهندل وابتاح ليجعلوا منها الفن المسيطر في الغرب . وعندما اكتشف نيوتن وليبنز قرابة عام ١٦٧٠ حساب التفاضل والتكامل اللانهائي في صغره ، بلغ الاسلوب (الفوغي) ذروة اكتماله . وعندما بدأ (اويلر) قرابة عام ١٧٤٠ في وضع دستور النهائي للتحليل الوظيفي ، كان ستاميتز وجيله يكتشفون آخر الاشكال وانضجها للزخرف الموسيقي ، أي الحركة ذات الأجزاء الأربعة ، بوصفها عربة لحركة مجردة غير محدودة ، وذلك لأن ذاك العصر لم يعد يختزن من طاقة لغير هذه الخطوة الواحدة التي استوجبها ، ان موضوع الفوغي هو « كائن » (is) أما موضوع حركة السوناتا فهو « يصبح » (Become) أما نتيجة حل الاول فهي صورة ، بينما ان نتيجة حل الثاني هي « دراما » .

ونحن بدلا من ان نحصل على سلسلة من الصور نستحصل على تتال دوري؛ اما النبع الحقيقي للغة اللحن هذه فانما كانت الامكانات التي تحققت في النهاية ، امكانات اعتمت واخلص نوع من الموسيقى ، موسيقى الاوتار . ولا شك ان الكمان هي انبل الالات التي تخيلتها النفس الفاوستية ودربتها للتعبير عن آخر اسرارها ، ولا شك ايضا ان النفس الفاوستية قد اختيرت في رباعيات الوتر ، وفي سوناتات الكمان اسمى واقدس لحظات تنويرها . فهنا وفي الموسيقى المنزلية (Chamber music) يبلغ فن الغرب ككل ارفع ذراه . فهنا قد عبّر عن رمزنا الاول الى الفراغ اللامتناهي تعبيراً كاملاً ، كما عبّر تمثال الرماح لبوليكليتوس عن الجسد الشديد الصارم . فعندما يحول حنين احدي نغمات الكمان الذي لا يوصف في الفراغ الممتد حولها وذلك في جوقة تارتيني او نارديني ، هايدن او موزارت او بيتهوفن ، حينذاك نعرف انفسنا باننا في حضرة فن ، لا يستحق أن يوضع في مصافه الا الاكروبول وحده . بهذا اصبحت الموسيقى الفاوستية الفن المسيطر بين الفنون الفاوستية ، فهي تنفي التشكيل في التمثال ، ولا تتسامح ، او تطبق الا الفنون الصغرى (وهي بكاملها فنون موسيقية مصفاة ، غير كلاسيكية ومناهضة لفن عصر الانبعاث)

فنون الخزف (البورسيلين) والتي ، بوصفها اكتشافاً من اكتشافات الغرب تعاصر نشوء الموسيقى المنزلية بكل ما لهذه من تأثير . بينما ان نحت التماثيل الفوطي هو يكامله زخرف هندسي معماري ، انه عمل بشري تعريشي (espalier) اما النحت الروكوكو فانه يضرب الامثال بصورة رائدة على التشكيل الكاذب الناشئ عن الاذعان التام للغة شكل الموسيقى ، ويرينا الى اية درجة تستطيع التقنية السائدة في صدر الصورة ان تبلغ بتناقضها ولغة التعبير الحقيقية المستترة وراءها . فلنقارن بين « فينوس » التي تجلس القرفصاء في اللوفر والتي نحت تماثلها كيسوفو Coysevox ^(١) (١٦٨٦) وبين النموذج الاصلي الموجود في الفاتيكان ، فعندئذ نجد في الاول التشكيل الذي يدرس ليصبح موسيقى ، بينما نجد في الثاني التشكيل نفسه . ان افضل مصطلحات نصف بها حركات تماثل كسيفو ذاك وانسياب خطوطه وميوعته في كونه في الحجر ذاته ، الذي فقد كثيراً او قليلا اكتنازه الدقيق الرائع كالبرسلين ، هي مصطلحات كهذه :

Allegro ; andante; accelerando; staccato . وهذا هو السر وراء شعورنا بان المرمر الحُبِّي هو خارج احساسنا ، وهذا هو السر ايضاً في الميل الكامل في لا كلاسيكيته الى العمل اعتماداً على ما للضوء والظل من آثار . وهذا مما يتفق تماماً ومبادئ التصوير الزيتي ابتداء من تيتسيان فما بعده ، وهذا هو ايضاً ما كان يُدعى في القرن الثامن عشر « لونا » في الحفر المعدني ، او الرسم او مجموعة التماثيل التي تدل حقاً على الموسيقى . ان الموسيقى تسيطر على تصوير « فاتو » watteau وفراغونارد وفن غوبيلنز والمراقم ، وألم نكتسب منذ ذاك الحين العادة ، عادة التحدث عن انغام اللون او نغم الالوان ؟ او ليست هذه الكلمات بذاتها تدل على اعترافنا بتجانس نهائي بين هذين الفنين اللذين هما غير متشابهين سطحياً كما هي حالهما ؟ واو ليست هذه

(١) Coysevox ولد عام ١٦٤٠ وتوفي سنة ١٧٢٠ وقد قام بنحت معظم التماثيل والزخارف الموجودة في فرساي .
- المترجم -

الكلمات تصبح عديمة المعنى كلياً اذا ما نعت بها اي او كل فن كلاسيكي ؟ لكن الموسيقى لم تقف عند هذا الحد ، بل انما بدأت الهندسة المعمارية في عهد برنيني من العصر الباروكي لتنسجم وروحها الخاصة وصنعت منها فن الروكوكو ، اسلوب الزخرف المتسامي والذي تتلاعب فيه الاضواء (او بالاحرى الانغام) لتذيب السقف والجدران وكل عنصر معماري وواقعي آخر في بلوفونيات وهرمونيات وذلك برعشات هندسية معمارية وتعميرية تنطلق لانجاز اثبات هوية لغة الشكل لهذه القاعات والاروقة مع لغة الموسيقى المتخيلة لها . ان مدينتي درسدن « وفيينا » هما موطننا هذه البلاد السحرية المتأخرة زمناً والتي قدر لها ان تتلاشى سريعاً بعدها ، بلاد الموسيقى المنزلية موسيقى الاثاث والرياش المحفورة وقاعات المرايا ، والرايعات في الشعر وعلى البورسيلين . انها والحق لتمثل الحريف النهائي الرائع الذي تنجز النفس الغربية فيه التعبير عن اسلوبها الرفيع ، هذا الاسلوب الذي ذوى في فيينا ومات في عصر المؤتمر ^(١) .

- ٥ -

إننا اذا ما نظرنا الى فن عصر الانبعث من هذه الوجهة الخاصة من وجهاته الغفيرة ، فاننا نراه يمثل ثورة على روح موسيقى الغابة الفارستية الكونتربونتية التي كانت في ذلك الوقت تستعد لأن تخضع لها كامل لغة شكل الحضارة الغربية . وهذه هي نتيجة منطقية للتأكيد العلني الصريح لهذه الارادة في العصر الغوطي الناضج . وهذا الفن لم يحدد او يتنكر لأصله وقد حافظ على طبيعة إحدى الحركات المناهضة البسيطة ، ولذلك بقي معتمداً بالضرورة على أشكال الحركة الأصلية وقد عرض فقط ما كان لهذه الاشكال من أثر على نفس مترددة هيابة ، ولهذا فان هذا الفن كان فناً خالياً من العمق

- المترجم -

(١) مؤتمر فيينا الذي عقد عقب هزيمة نابليون .

الحقيقي في كلا المجالين ، المثالي منها والظاهري . أما فيما يتعلق بالأول (المثالي) فعلينا فقط ان نفكر بالعاطفة الانفجارية التي حملت الشعور الغوطي بالعالم ذاته فيها الى كامل الاصقاع الغربية ، وعندئذ سنرى فوراً أي نوع من حركة كان ذلك الذي كرسه حفنة من الارواح المختارة (العلماء والفنانين والانسانين) قرابة عام ١٤٢٠ . لقد كان قضية الاول (المثالي) قضية حياة او موت بالنسبة الى نفس وليدة ، أما في الثاني (الظاهري) فانما القضية كانت قضية ذوق . لقد قبض الفن الغوطي على الحياة بكاملها ونفذ الى أشد زواياها اظلاماً وسترأ . لقد خلق رجالاً جدداً وعالمأ جديداً . فابتداءً من الكثلكة حتى نظرية الدولة لاباطرة الامبراطورية الرومانية المقدسة ، ومن البرجاس الفروسي الى شكل المدينة الجديد ، ومن الكاتدرائية الى الكوخ ، ومن لغة المعمار الى زي ثوب زفاف الفتاة العذراء ، ومن التصوير الزيتي الى أغنية شبيلمان ، كل هذه الاشياء هي موسومة جميعاً بطابع الرمزية الواحدة نفسها . لكن عصر الانبعاث ما كاد يتقن بعض فنون الكلمة والصورة حتى أغلق الباب عليه بالضبة والمفتاح . ولم يبدل مثقال ذرة في أساليب الفكر والشعور بالحياة في اوروبا الغربية . فلم يكن باستطاعته ان ينفذ الى ما هو اعمق من الزي والإيماء ، لكنه عجز عن ان يلمس او يلامس جذور الحياة ، وحتى في ايطاليا فان النظرة الباروكية الى العالم هي في جوهرها استطراد للنظرة الغوطية . وهي (الباروكية) لم تنتج اية شخصية عظيمة حقاً في العهد الممتد من « دانتي » الى ميكالنجلو اللذين كان كل واحد منهما يضع احدى قدميه خارج نطاقها . أما فيما يتعلق بالظاهري او المؤضح ، فان عصر الانبعاث لم يتحسس أبداً بالشعب وحتى في فلورنسا ذاتها .

فالرجل الذي كانت آذانهم تصغي اليه ، كان سافونارولا ، وهو ظاهرة تنتمي الى نظام روحي آخر تماماً ، نظام يصبح قابلاً للفهم والادراك عندما نلفظ الى الحقيقة القائلة بان جميع التيارات الخفية كانت تجري طيلة الوقت متجهة نحو الفن الغوطي الباروكي الموسيقي . ولعصر الانبعاث بوصفه حركة

مناهضة للغوطية وردة ضد روح الموسيقى البلوفونية مثيل في الحركة الديونسية ، فهذه الحركة كانت حركة ارتجاعية موجهة ضد الفن الدوري وضد الشعور الابولوني بالعالم في ميدان النحت . وهي لم تنشأ في مذهب الديونيسي التراكمي ، بل انما استخدمت فقط هذا المذهب كسلاح ضد الرمز المناهض للدين الاولمي ، وذلك كما حدث تماماً في فلورنسا عندما لجأوا الى المذهب الغابر (Antique) اليوناني الروماني - المترجم) ليبرروا وليثبتوا شعوراً كان في الواقع موجوداً . لقد حدثت مرحلة الاعتراض (Protest) في القرن السابع في اليونان وحدثت (لهذا) في القرن الخامس عشر في اوروبا الغربية ، ويتمثل أمامنا بالواقع في كلتا الحالتين نشوب صراع بين خلافات راسخة في الحضارة ، خلافات تسيطر سيمائياً على حقبة كاملة من تاريخها ، وخاصة عالمها الفني وبكلمة أخرى نقول ، انها تمثل موقفا تحاول أن تتخذ نفس ضد المصير الذي تدركه أخيراً . ان القوى الباطنية المناهضة (نفس فاوست الثانية التي ستفصل ذاتها عن الاولى) تجاهد لتتحرف بمغزى الحضارة ولترفض وتتخلص او تجتنب الضرورة التي لا ترحم ، وهي تقف قلقة ملهوفة في حضرة دعوتها لتنجز قدرها التاريخي في العصرين الايوني والباروكي . ولقد شد القلق نفسه في اليونان الى مذهب ديونيزوس بما لهذا المذهب من تجريد موسيقي للجسد من تهيج جنسي ورعشة جماع . اما في عصر الانبعاث فان القلق قد لجأ الى تقليد العهود الغابرة (الانتيكية) والى مذهبها في عرف التشكيل الجسمي . وقد أدخلت في كلتا الحالتين وسائل التعبير الغريبة بوعي وادراك وتعمد وذلك كي تزود طاقة لغة الشكل المناهضة مباشرة الأحاسيس المكبوتة بما لهذه الأحاسيس من عاطفة و سطوة ونفوذ لكي تتمكن من الصمود في وجه التيار . (لقد كان التيار يجري في اليونان ابتداءً من هوميروس فالهندسين ففيدياس ، أما في الغرب فانما كان ينطلق من الكاتدرائيات الغوطية ماراً برمبراندت حتى بيتهوفن) .

وينتج عن جوهر الحركة المناهضة انه اسهل بكثير على مثل هذه الحركة

ان 'تعرف وتحدد ما تناهضه من ان تعرف ماذا تستهدف . وهذه الواقعة هي الصعوبة كل الصعوبة التي تعترض الباحثة في كل بحث من أبحاثه في عصر الانبعاث . أما حال العصر الغوطي (والعصر الدوري) فانها تختلف تماماً عن تلك ، فالتناس في هذا العصر يجاهدون ويناضلون من أجل شيء ما لا ضد شيء ما ، لكن فن عصر الانبعاث لا يقل ولا يزيد عن كونه فناً مناهضاً للفن الغوطي ، زد على ذلك ان موسيقى عصر الانبعاث هي أيضاً موضوع يستحق التأمل بحد ذاته ، فموسيقى بلاط مديتشي كانت (الفن الجديد) لجنوب فرنسا ، اما موسيقى ديومو الفلورنسية ، فكانت كونترابونتية جاءت من بلدان المانيا المنخفضة ، ولكن كلا هذين النوعين من الموسيقى هما في جوهرهما غوطيان ، ويعودان الى الغرب الاوروبي بكامله . ان النظرة التي يكونها الناس عادة عن عصر الانبعاث هي الدليل كل الدليل على كيف ان النوايا المزعومة لحركة من الحركات قد يساء فهم مغزاها الاعمق . فنذ بوركهاردت كان النقد يناقش ويحاج كل فرضية فردية قدمتها ارواح العصر الرائدة وذلك كل منها وفق ميوها الخاصة ، ومع هذا ، فان النقد تابع استخدم مصطلح (عصر الانبعاث) وفق مفهوم جوهره السابق .

ولا شك في ان الانسان سرعان ما يدرك اذا ما مر بجنوبي جبال الالب عدم التشابه خاصة في الهندسة المعمارية ، وفي طلعة الفنون بصورة عامة . لكن هذا الوضوح بالذات لهذا الاستنتاج الذي يقدمه فوراً الانطباع الينا ، كان عليه ان يقودنا الى الشك فيه ، والى ان نسأل انفسنا بدلا منه عما اذا كان التمييز المزعوم بين الغوطي والغابر (اللاتيني) ليس هو في الواقع الفرق بين النظرات الشمالية والجنوبية لعالم الشكل ذاته . فهناك اشياء غفيرة في اسبانيا تستثير في النفس انطباعا على انها كلاسيكية ، وهذا الانطباع ناشئ لان تلك الاشياء هي مجرد جنوبية ، واذا ما جوبه انسان عادي بالدير العظيم دير القديسة مريم الجديدة (S. Maria Novella) او بواجهته (بلاتزو ستروزي) في فلورنسا وسئل ليحجب عما اذا كان ما يراه هو (غوطيا)

فانه ولا شك سيحزر خطأ ، والا فان التبدل الروحي كان يجب ان لا
يبتدىء وراء جبال الالب ، بل انما عبر جبال الابنين فقط ، وذلك لان مقاطعة
« توسكانا » هي فنيا جزيرة في ايطاليا الايطالية . ان ايطاليا العليا تنتمي
بكاملها الى الفن الغوطي ذي اللون (تصغير لون) البنظي ، اما سينا
(Siena) بصورة خاصة فهي تمثال اصيل لعصر الانبعاث المناهض ، وروما
هي منذ حين موطن الفن الباروكي . ولكن في الواقع ان تبدل المنظر الطبيعي
هو الذي ينطبق على تبدل الشعور والحق أن ايطاليا لم يكن لها اي مسهم
باطني في الولادة الواقعية للاستلوب الغوطي ، فايطاليا كانت لا تزال حتى عام
١٠٠٠ خاضعة في شرقها خضوعاً مطلقاً لسيطرة الذوق البنظي ، وللذوق
العربي المسلم في جنوبها . وعندما ضرب الفن الغوطي اول جذر له في تربة
ايطاليا ، فان هذا الفن كان قد بلغ آنذاك مرحلة النضوج ولقد مكن
جذوره هنا بشدة وقوة نفتش عنهما عبثاً في ابداعات عصر النهضة . فلنتأمل
في (Stabat mater) وفي (Dies Irae) وفي (Catharine of Siena) وفي اعمال
(Jiotto) وسيمون مارتيني !

فلقد شاع هذا الفن في الوقت ذاته من الجنوب ، وقد هُذبت غرابته
فألفت وتأقلمت . أما ذاك الذي كبت أو اطرح منه فلم يكن كما زعموا ،
بعضاً من مجهود كلاسيكي متلبث ، بل انما كان لغة شكل بزنطية عريضة
وافقت هوى لدى النفوس في الحياة اليومية المألوفة (وتتمثل في مباني رافينا
والبندقية وحتى اكثر من هذا في الزخرف والنسيج والاواني والاسلحة التي
استوردت من الشرق .)

واذا ما كان عصر الانبعاث هو « تجديد » (مهما كان لهذه الكلمة من معنى)
للشعور الكلاسيكي بالعالم ، فعندئذٍ ألم يكن عليه ان يستبدل بالتأكيد ذاك
الرمز ، رمز الفراغ المنتظم ايقاعاً والمعتنق ، بذلك الجسم المعماري الضيق ؟
لكن مثل هذا الامر لم يراود ابداً خاطراً او بالاً ، بل انما كان على العكس
منه تماماً ، اذ ان عصر الانبعاث قد مارس بكامله وبصورة خاصة الهندسة

المعمارية الفراغية التي وصفها له الفن الغوطي ، والتي تختلف عن هذا الفن فقط في انها بدلاً من ان تتنفس رياح حركة (Sturm und drang) (١) العاصفة والضغط) في الشمال ، تنفست النسيم العليل في الجنوب الهادئ الشمس اللامبالي واللامتائل ، زد على ذلك انها لم تنتج اية فكرة معمارية جديدة ، اما انجازاتها في ميدان الهندسة المعمارية ، فيمكن ان تلخص في واجهات الدور وصحونها . والآن فان هذا التركيز للجهد المعبر على واجهة الدار على الشارع ، او التركيز على جانب لدير (ذي نوافذ عديدة ودائم المغزى للروح داخله) هو خاصة من خصائص الفن الغوطي (وتشابه شبيهاً عيقاً فيها في التصوير) ، كما وان الصحن الرواقى ذاته هو ابتداء من هيكل الشمس في بعلبك حتى قاعة الاسود في الحمراء فن عربي اصيل . ويقف في وسط هذا الفن معبد بوسايدون (Poseidon) في بيستوم (Paestum) حجم وجسم يقف وحيداً لا تشده اية رابطة الى ما حوله ، ولم يره احد او يحاول اي من الناس ان ينسخ عنه شيئاً . اما النحت الفلورنسي فهو ايضاً نحت غير اتيكي سواء بسواء ، وذلك لان النحت الاتيكي هو تشكيل حر ، بينما ان كل تمثال فلورنسي يحس وراءه بكوة حيث بنى خلالها النحت الغوطي سابق ما لها من كوى . اصف الى ذلك ان في ارتباط الجسم بالاساس ، وفي بناء الجسم يعرض اساتذة « رؤوس الملوك » في مدينة شارتر ، واساتذة جوقة (جورج) في بامبرج التحلل ذاته في وسائل التعبير من غابرة (أنتيكية) وغوطية ، هذه الوسائل التي لم نقم نحن بالتشديد عليها او بمعارضتها في اسلوب جيوفاني وبيسانو وجبرتي وحتى فيرونشيو .

ونحن اذا ما جردنا عصر الانبعاث من جميع النماذج التي نشأت بعد العصر الامبراطوري الروماني ، اي من النماذج التي تنتمي الى عالم الشكل المجوسي ، فعندئذ لن يبقى لهذا العصر اي نموذج . وحتى ابتداءً من الهندسة المعمارية

(١) حركة ادبية المانية نشأت في اواخر القرن الثامن عشر وكانت تطالب بتحرير الآداب الالمانية من نواتها الفرنسية .
- المترجم -

المتأخرة زمنياً ، فان كل العناصر التي اشتقت منذ ايام هيلاس العظيم قد اختفى الواحد منها اثر الآخر .

ان اشد دوافع عصر الانبعاث جزءاً هو ذاك الدافع الذي يسيطر فعلاً على عصر الانبعاث ، والذي نعتبره بسبب انتمائه للجنوب انبل طبع لهذا العصر ، مثلاً ترابط القوس المستدير والعمود وهذا الترابط هو لا شك غير غوطي ابدأ ، ولكنه لا يوجد ايضاً في الاسلوب الكلاسيكي وهو في الواقع يعرض اللاتيموتيف (Leitmotif) للهندسة المعمارية المجوسية التي نشأت في سوريا .

ولكن في تلك المرحلة تماماً تلقى الجنوب الحوافز الحاسمة التي ساعدته قبل كل شيء على تحرير نفسه تحريراً كاملاً من البنظية ، ومن ثم على الخطو من الاسلوب الغوطي الى الباروكي . ففي هذه المنطقة الواقعة بين أمستردام وكولون وبأريس (وهي القطب المعاكس لتسكانا في أسلوب تاريخها وحضارتها) أبدعت الموسيقى الكونستربوننية والرسم الزيتي مترابطين والهندسة المعمارية الغوطية ، ولهذا السبب جاء دوفاي عام ١٤٢٨ وفيلارت عام ١٥١٦ الى الكنيسة البابوية ، وقد أسس الأخير عام ١٥٢٧ تلك المدرسة في البندقية التي كانت حاسمة حازمة في موسيقاها الباروكية . أما خلف (فيلارت) فكان دي رور من انتفرب (De rore of antwerp)

وقد كلف فلورنسي هوغو فان درغوس بتنفيذ بناء مذبح بورتناري في كنيسة القديسة مريم الجديدة ، وكلف مملتك برسم صورة الدينونة . وقبل هذا وفوقه فلقد اكتسبت ومارست صور عديدة (وخاصة صور البلدان المنخفضة) نفوذاً هائلاً . وفي عام ١٤٥٠ حضر روجيه فان در فايدن نفسه الى فلورنسا ، حيث أعجب أهلها بفنّه وقلدوه معاً . وفي عام ١٤٧٠ أدخل جوستوس فان جنت التصوير الزيتي الى اومبريا (Umbria) وجاء انطونللو داسينا بما تعلمه في هولندا الى مدينة البندقية . فيالوفرة ماهو (هولندي) ويا لندرة ما هو (كلاسيكي) في صور (فيليبينو لسي)

وغرلاندايو ، وبوتشلي وخاصة في أحافير بوليو (Pollaiuolo) ! أو في
المجازات ليوناردو نفسه . وحتى اليوم لا يكاد النقاد يهتمون بالاعتراف
بمدى النفوذ الواسع الذي مارسه الشال الغوطي على فنون الهندسة المعمارية
والموسيقى والتصوير والتشكيل المعاصرة لعصر الانبعاث . وفي ذلك الوقت
تماماً طلع أيضاً نقولا كوسانوس ، كاردينال ومطران بركسن (١٤٠١ -
١٤٦٤) على الرياضيات ببداً اللامتناهي في صفه ، هذا المبدأ الذي هو
بمثابة مناج كونتربونتي للرقم والذي وصل اليه بواسطة استدلاله بفكرة الله
بوصفه كائناً غير متناه . ومن نقولا كوسا حصل ليبتز على ذاك الزخم الحاسم
الذي دفع به الى انجاز حساب تفاضله ، وهكذا طرقت الفيزياء الديناميكية
الباروكية النيوتينية فولاذ سلاحها لتهمز به أكيداً الفكرة السكونية (static)
المميزة للفيزياء الجنوبية ، هذه الفيزياء التي تمد باحدى يديها الى ارخميدس ،
والتي لا تزال نافذة الاثر حتى في غاليلو .

ان المرحلة الرفيعة من مراحل عصر الانبعاث ، هي لحظة اسقاط واضح
للموسيقى من الفن الفاوستي . وقد استصوبت ودعمت فلورنسا لمدة عقود قليلة
من السنين ، وذلك في المنطقة الوحيدة التي تلامست فيها المناظر الكلاسيكية
والغربية ، وبمجهود عظيم واحد ، بمجهود كان في جهره ميتافيزيقياً ودفاعياً
صحيحاً ، أقول دعمت فلورنسا صورة لما هو كلاسيكي ، صورة مقنعة الى
حد مد بعمرها بالرغم من كون طبائعها الاعق طبائع مناهضة للغوطية دون
استثناء ، الى ما بعد غوته : وإن لم تكن لنقدنا لها فهي لشعورنا لا تزال تعيش
صحيحة حتى اليوم .

ان فلورنسا لورنزو دي مديتشي ، وروما ليو العاشر ، وهذا هو ما هو
الكلاسيكي بالنسبة إلينا ، هما الهدف الخالد لاشد ما لنا من حنين سري ،
ففيها خلاصنا الوحيد من قلوبنا المثقلة وتحررنا من الحد المضروب حول أفقنا .
وذلك لانهما فقط وايضاً فقط ، مناهضتان للغوطية . الى هذا الحد البين
الواضح يبلغ التعارض بين الروحانية الابولونية والروحانية الفاوستية .

لكنني لا أريد لأحد ان يخطيء معرفة مدى هذا الوهم . فلقد كان الناس في فلورنسا يقومون بالتصوير على الحائط والتضريس على صورة تتناقض والتصوير الغوطي على الزجاج وتتعارض والفيسفساء البرنطية الارضية المذهبة . وهذا حدث في اللحظة التي كان النحت يحتل فيها المكان الرئيسي بين الفنون . وكانت العناصر السائدة في الصورة تتمثل في الاجسام المتوازنة والمجموعات المنظمة والجانب المعماري من الهندسة المعمارية . أما مؤخرات الصورة فلم تكن تمتلك أية قيمة جوهرية ، اذ كانت وظيفتها محصورة في ملء ما بين وراء الحاضر المعتمد على ذاته للاشخاص في صدر الصورة . ولقد خضع فعلا التصوير هنا لفترة لسيطرة التشكيل فغروتشيو وبوليلو وبتشيلو كانوا يحترفون صياغة الذهب ، ومع هذا فالأمر سيان فان هذا التصوير على الحائط لا يحتلج فيه نفّس واحد من روح بوليفنوتوس . فلتتفحص في مجموعة من الألوان الكلاسيكية المزينة بالرسوم ، ولا أعني في نموذج افرادي منها أو نسخ عنها والتي قد تعطي فكرة خاطئة بل في جمهرة هذه المجموعات لأن هذه الجمهرة هي نوع من الفن الكلاسيكي حيث توجد فيه من الاصول (جمع أصل) مايكفيها لتشكل انطباعاً نافذ الأثر عن الارادة التي تحتفي وراء الفن وسنرى على ضوء هذه الدراسة كيف تقفز روح عصر الانبعاث الكاملة في لاكلاسيكيها الى العين . فانجازات (جيوتو) العظمى ، ابداع ماساتشيو لفن التصوير على الحائط ، ليس هو فقط ببعث ظاهري لاسلوب الشعور الابلوني ، فخبرة العمق وفكرة الامتداد اللتان تكمنان وراء ما ابدعه جيوتو وماساتشيو هما ليستا الفكرة الابولونية اللافراغية والجسم القائم بذاته ، بل انما هما المجال الغوطي وميدانه .

فهما كانت مؤخرات الصور رجعية فانها لا شك موجودة . ومع هذا فان هنا ثانية امتلاء ضوء ونقاء لوحة وهدوء الظهيرة العظيم في الجنوب . ولقد تم تبديل الفراغ الديناميكي في توسكانا ، وفي توسكانا فقط أمسى هذا الفراغ فراغاً سكونياً كان استاذة بيرو ديلا فرانشسكا . ومع أن حقول الفراغ قد

صورت ، لكنها لم ترسم بوصفها وجوداً غير محدد كالموسيقى التي تجاهد أبداً لتغوص في العمق ، بل انما رسمت على شكل يمكن من تعريفها تعريفاً حسياً . فلقد أعطي الفراغ نوعاً من اللاجسمية ونظماً في مداмик السطح ، ودُرس الرسم وحذاقة الترسيم وتعريف السطح وتحديد بهناية بلغت في ظاهرها المثل الاعلى الهيليني . ومع هذا فلقد بقي هذا الفرق قائماً دائماً ، ففلورنسا رسمت الفراغ رسماً بصرياً بوصفه مفرداً في تعارضه والاشياء كجمع ، بينما ان اثينا عرضت الاشياء كمفردات منفصلة في تعارضها والاشيائية العامة . وتناسباً وهبوطاً جيشان عصر الانبعاث ، تقلصت شدة هذا النزاع من تصوير ماساتشيو على الحائط والمتجلي في الصور الموجودة في كنيسة برانكاتشي الى صور رفائيل في (سائيزي الفاتيكان Vatican Stanze) حتى طلع ليوناردو (بالسفوماتو Sfumato) ، بالحروف الذائبة ضمن أرضية الصورة والتي تُحل مثلاً أعلى موسيقياً محل مثل التضريس الأعلى ضمن التصوير الزيتي . ولا يمكن للعين ان تخطيء الديناميكية المستترة في نحت فلورنسا ، ومن قلة الحيلة بمكان ان يفتش المرء عن مرافق (اتيكي) لتمثال الفارس الذي نحته (فيروتشيو) .

ولقد كان هذا الفن بمثابة قناع ، ومزاج ذوق نخبة (élite) وأحياناً كوميدياً ، بالرغم من ان الكوميديا لم تخرج أبداً بكياسة افضل من هذه . ان نقاء الشكل الغوطي ، هذا النقاء الذي لا يوصف ، كثيراً ما يدفعنا الى نسيان أي افراط من قوة ذاتية وعمق امتلاكهما هذا الشكل . ان الغوطية ، ويتوجب علينا ان نكرر هذا القول ثانية ، هي الاساس الوحيد الذي يستند اليه عصر الانبعاث . فهذا العصر لم يلامس ابداً الفن الكلاسيكي الحقيقي ، ناهيك عن فهمه لهذا الفن او احيائه له . ولقد قام وعي النخبة الفلورنسية بصياغة اسم مخادع غرار كي يحولوا العنصر السليبي في الحركة الى عنصر ايجابي ، وبهذا يتضح الى اية درجة من القلة كانت تيارات كهذه تعمي طبيعتها الخاصة . فلا يوجد هناك من انجاز عظيم لعصر الانبعاث الذي لم يكن ليطرحة معاصرو بركليس او حتى قيصر جانباً وذلك بوصفه انجازاً غريباً غرابية كلية

عنهم . فساحات قصورهم هي ساحات عربية مراكشية ، أما قناطرهم المستديرة والمستندة الى اعمدة نحيلة فهي ذات اصل سوري .

ولقد قام كيمبو (Cimabue) بتعليم قرنه ان يقلدوا بالفرشاة فن الفسيفساء البزنطية . ومن العمارتين المقيمتين الشهيرتين لعصر الانبعاث ، فان كاتدرائية فلورنسا ذات القباب هي قطعة استاذ فن تعود الى العصر الغوطي المتأخر زمناً ، اما كاتدرائية القديس بطرس فانما هي احدى روائع العصر الباروكي المبكر . وعندما كرس ميكالنجلو نفسه لبناء هذه الكاتدرائية الاخيرة وقال بانه يريد تشييد « البانتيون المتشامخ فوق بازيليك مكسنتيوس » فانما كان يعني عمارتين قد شيئا وفق طراز عربي مبكر صاف في عروبتيه . والزينة ! هل هناك زخرفة تعود حقاً الى عصر الانبعاث واصيلة في انتائها اليه ؟ لا شك في انه لا يوجد اي شيء منها يمكن ان يقارن في قوته الرمزية بالزخرفة في العصر الغوطي . ولكن ما هو المنبع الاصلي لذلك التزيين الرشيق الزاهي والذي كانت له وحدة باطنية خاصة به والذي خلب لب كل البلدان الاوروبية ؟ هناك فرق كبير بين موطن (ذوق) وبين موطن وسائل التعبير التي يستخدمها هذا الذوق . فالمرء يجد الغفير من الانجازات التي تنتسب الى الشمال وذلك في النوازع الفلورنسية المبكرة ، نوازع بيسانو وميانو وغبرتي ودلاكويرشيا . وعلينا ان نميز في كل هذه المذابح (جمع مذبح) والاجداث والكوى والسدف بين الاشكال الخارجية والقابلة للتحويل منها (فالعمود الايوني هو مزدوج التحويل لانه نشأ في مصر) وبين لغة الشكل التي تستعملها كوسائل واشارات . فاحد العناصر الكلاسيكية او احد الاشياء الكلاسيكية ، هو معادل ومساو للآخر وذلك طالما ان هناك شيئاً ما غير كلاسيكي هو موضع التعبير ، فالمغزى لا يكمن في الشيء بل انما يكمن في الطريقة التي يستخدم وفقها هذا الشيء . ولكن هذه النوازع حتى في دوائلها هي اقل بكثير مما هي عليه في العصر الباروكي الناضج . أما فيما يتعلق بتاج عمود كلاسيكي صارم في كلاسيكيته ، فانما لا يوجد مثل هذا الشيء .

ومع هذا فان فن عصر الانبعاث قد نجح في انجاز شيء ما ' عجيب رائع لم تستطع الموسيقى ان تضاعفه او تعيد انتاجه ، انتاج شعور بمنتهى السعادة والغبطة بالدنو الكامل ، وبآثار الفراغ النقية المريحة المحررة المتألقة الانيقة والمتحررة من الحركة الشجية للغوطي والباروكي . فعصر الانبعاث ليس كلاسيكياً بل انما هو حلم بالوجود الكلاسيكي ، وهو الحلم الوحيد الذي استطاعت فيه النفس الفاونسية ان تنسى ذاتها .

- ٦ -

والآن ، ومع اطلالة القرن السادس عشر يبدأ الانعطاف الحقيقي (نسبة الى حقبة) الحاسم بالنسبة الى التصوير . ففي هذا القرن انتهى عهد وصاية الهندسة المعمارية في الشمال ، وعهد النحت ذاك في ايطاليا ، واصبح التصوير يستهدف البحث عن اللانهائي البهيج الذي يستحق ان يصور ، وامست الالوان انغاماً ، وأخذ فن الفرشاة يزعم صلات من قرى تشده الى اسلوب الكانتاتا والارجوزة (Madrigal) وغدت تقنية الزيت قواعد لفن ينشد قهر الفراغ واذابة ما في ذلك الفراغ من اشياء . وبليوناردو وجيورجيوني (Giorgione) يبدأ عصر الانطباعية . ويتجلى في الصورة الواقعية تقييم لجميع العناصر ، يرفض المستويات التقليدية وينبذها . (Transvaluation) فمؤخرة الصورة التي كانت حتى ذاك القرن توضع في الصورة بحذر وتعتبر فائضة عن الحاجة بوصفها فراغاً ، وتكاد توارى عن البصر تقريباً ، أخذت تكتسب في ذاك القرن أهمية أشد وزناً ، وبدأ عهد تطور لا مثيل له في أية حضارة أخرى ، وحتى في الحضارة الصينية ، هذه الحضارة التي هي باللغة القرب الينا في كثير من وجوها . فمؤخرة الصورة بوصفها رمزاً للانهائي تقهر وتتقلب على صدرها المدرك حسياً ، واخيراً (وهنا يكمن التمييز بين اسلوبي التصوير والترسيم المحدد) فان خبرة العمق للنفس الفاونسية قد

أسرت داخل اطار الصورة . فتضريس الفراغ لمداميك سطح مانتجنا (Mantegna) يذوب في تنتوريتو (Tintoretto) ليصبح طاقة اتجاهية ، وهنا ينبثق في الصورة ويتجلى الرمز العظيم لكون فراغ غير محدود ، كون فراغ يشتمل على الاشياء الافرادية بوصفها اشياء تصادفية عرضية ، واعني بهذا الكون ، الافق . والان يبدو دائماً لنا ان صورة لمنظر طبيعي يتوجب ان يكون فيها افق أمراً غنياً عن البيان الى درجة لم نسأل معها انفسنا السؤال الهام التالي :

« هل هناك دائماً أفق : واذا لم يكن هناك من أفق فتى ولماذا ؟ »
والحق لا يوجد للافق أي ذكر في رأي فن التضريس المصري والفسيفساء البزنطية أو في الرسم على الآنية وتصوير الحائط الكلاسيكيين ، أو حتى في التصوير الهيليني بالرغم من معالجة هذا التصوير لصدور الصور معالجة فراغية . فهذا الخط ، (الافق - المترجم) الذي يذوب في بخاره غير الحقيقي السماء والارض ، ومجموع الرمز الفعال الى البعيد ، يحتوي على ترجمة المصور لمبدأ (اللانهائي الصغير) . ومن بعد هذا الافق تتدفق موسيقى الصورة ، ولهذا السبب قام ويقوم مصورو المناظر الطبيعية العظام من الهولانديين برسم مؤخرات الصور واجوائها فقط ، وللسبب المعاكس لهذا قام اساندة التصوير (المناهضين للموسيقى) كسغنوريلي وخاصة مانتجنا برسم صدور الصور والتضاريس . اذن في الافق تنتصر الموسيقى على التشكيل ، ويتغلب نازع الامتداد على جوهره . وليس كثيراً علينا ان نقول بانه لا توجد اطلاقاً اية صورة لرمبراندت ذات صدر . ففي الشمال موطن الكونتربوننتية ، قدوجد في عصر مبكر جداً فهم ومغزى عميقان للافاق والمسافات السامقة الانارة ، بينما بقيت في الجنوب ولمدة طويلة مؤخرة الصورة العربية البزنطية المذهبة النهائية ، صاحبة السيطرة والسيادة . ونحن نصادف الولادة الاولى الاكيدة للشعور النقى المجرد بالفراغ في الكتابين اللذين وضعهما قرابة عام ١٤١٦ الدوق اوف بري والمعروفين باسم (كتب الساعات Books of hours) الكتاب

الذي في شانتلي والآخر الذي كتبه في تورين ، فعقب صدور هذين المؤلفين بدأ حس الافق يغزو الصورة ببطء ولكن اكيداً .

وللغيوم (في الصورة المترجم) المعنى الرمزي ذاته . فالفن الكلاسيكي لايشغل نفسه بها أكثر من اشغاله لنفسه بالافاق ، زد على ذلك أن المصور في عصر الانبعاث يعالجها بنوع من سطحية مزوج لعوب ، لكن الفن الغوطي أخذ منذ عصر جد مبكر يتطلع الى جبهات غيومه ومن خلالها بنظر صوفي بعيد المدى ، أضف الى ذلك ان أهل مدينة البندقية (جيورجيوني وخاصة بوالو فيرونيسي) قد اكتشفوا كامل سحر عالم الغيم ، هذا الكائن ذي الألف لوين والذي يملأ السماء بصحائفه ونسالاته ومزقه وجباله . ولقد تسامى غرونيفالد والهولنديون بمغزى هذا العالم وأهميته حتى بلغوا به مستوى التراجيدي . وأدخل (El greco) إل غريكو الفن العظيم لرمزية الغيم الى اسبانيا ، وفي هذا الوقت وجنباً الى جنب والتصوير الزيتي نضج فن الحدائق (Garden out) . ففي هذا الفن وعلى صورة الطبيعة نفسها 'عبر بواسطة البرك الممتدة وجدران الأجر والشوارع المغروسة جوانبها بالاشجار ومناظرها (Vistas) ومعارضها ، عن النازع ذاته الممثل في التصوير بواسطة الجهد النازع نحو المرئي مستطرياً والذي أحس به الفنانون الفلمنكيون الاوائل بوصفه المشكلة الاساسية لفنهم ، والذي وضع دستور برونللسكو والبرتي وببيرو ديلا فرنشسكا . ونحن باستطاعتنا ان لا نعتبر وضع دستور المرئي في تلك اللحظة الخاصة ، هذا الدستور الذي هو تكريس رياضي للصورة (أكانت منظرأ طبيعياً أو داخلاً) بوصفها ميداناً محدود الجانبين لكنه هائل في ازدياد عمقه ، كلية من باب المصادفة .

لقد كان وضع ذاك الدستور بمثابة بلاغ للرمز الاول واشهاد له . فالنقطة التي يلتقي عندها الخطان (جانبا الشارع) المرئيان ويتحدان هي اللانهاية . ويعود فقط سبب انعدام وجود المرئي في الفن الكلاسيكي الى تجنب هذا الفن للانهاية ورفضه للمسافة ، ونتيجة لذلك فان الحديقة العامة ، هذه المعالجة

اليدوية للطبيعة ، رغبة في الحصول على ما للفراغ والمسافة من آثار هي أمر مستحيل في الفن الكلاسيكي . فلم يكن هناك من فن حدائق في اثينا أو روما بصورة خاصة ، ولم يرض سوى العهد الامبراطوري ذوقه في تخطيط الاراضي ، لكن هذا التخطيط ذو أصل شرقي ، ولحظة واحدة يلقيها المرء على أية مخططات لهذه « الحدائق » كافية لإظهار قصر مدى تلك الحدائق وللتأكيد على محدوديتها . ومع هذا فإن أول عالم نظري لفن الحدائق ، وأعني به ل . ب . البرتي ، كان قد بدأ في عصر مبكر يعود الى عام ١٤٥٠ أسس رابطة البيت بما يحيط به (أي بالنسبة الى المشاهد داخله) ، وبمقدورها ان نرى من خلال مشروعاته حتى الحدائق العامة في لودوفيسي وفيلات الباني أهمية منظر المرئي تتزايد يوماً بعد آخر . زد على ذلك ان البحيرة الضيقة الطويلة في فرنسا بعد فرنسيس الاول (فونتنبلو) هي مظهر اضافي يمتلك المغزى ذاته .

ان اهم عنصر في فن الحدائق الغربي هو لذلك الـ (Point de vue) للحديقة الروكوكية العظمى ، حيث يمكن للرؤية ان تتجول في كل شوارعها وشائعها المجزوزة وان تضيع نفسها في مسافاتهما . وهذا العنصر يفتقر اليه لكن له نظيراً هو عديله تماماً ويتمثل في بعض تلك الصور النائية المناظر للموسيقى الريفية لذلك العصر (عصر كوبرين Couperin مثلاً) .

ان (Point de vue) وجهة النظر هي تلك التي تعطينا المفتاح المهم الحقيقي لهذا المزاج العجيب الذي يجعل الطبيعة نفسها تتحدث بلفظة شكل الرمزية البشرية . وهي من حيث المبدأ مماثلة لاذابة صور الرقم النهائية الى سلاسل لا متناهية في رياضياتنا ، وكما ان تعبير الباقي^(١) يكشف عن المعنى الاقصى الاساسي لهذه السلاسل ، كذلك فان لحظة الى الا محدود هي التي تكشف ، في الحديقة ، لنفس فاوستية عن معنى الطبيعة . لقد كنا نحن لا

(١) هذا التعبير عن مجموع سلاسل متقاربة لا يمكن ان يحدها مصطلح مألوف .

- المترجم -

رجال اليونان او عصر الانبعاث ، من عرف قيمة ، وفتش عن قمم الجبال الشاهقة سعياً وراء مدى الرؤية غير المحدود الذي تقدمه مثل هذه القمم . وهذا يمثل نزوعاً فاضلياً الى الانفراد مع الفراغ اللا محدود . فانجازات Le nôtre النحن العظمى وبساتنة المناظر الطبيعية في الاقاليم الشمالية من فرنسا ، ابتداءً بالحقبة التاريخية التي تمثل صنعها في فوكيه وفي ابداع Vaux - le Vicomte ، هي خير دليل على مقدرتهم على التعبير عن هذا الرمز والتأكيد عليه بمثل هذه الشدة . ولنقارن حديقة عامة من حدائق عهد المديتشي في عصر الانبعاث (والتي يمكن ان تستوعب مرحلة مُريجة وحسنة الاستدارة) بهذه الحدائق التي توحى فطرياً جميع انجازاتها المائية وصفوف تماثيلها ورشائعها ومتاهاتها بالمدى البعيد . انها مصير التصوير الزيتي الغربي يروى ثانية بلسان جزء من تاريخ الحدائق .

لكن الشعور بالمدى البعيد هو في الوقت ذاته شعور بالتاريخ . فالفراغ يصبح مع البعد زمناً والافق يرمز الى المستقبل . والحديقة الباروكية هي حديقة فصل متأخر ، حديقة النهاية الوشيككة ، حديقة تساقط ورق الشجر . أما حديقة عصر الانبعاث فانما تعني حديقة فصل الصيف ووقت الظهيرة . فهي غير ذات زمان وليس فيها شيء يذكرنا بالموت . انها مرئي يبدأ بايقاظ إلهام بشيء ما عابر سريع الزوال ونهائي اخير . ان مجرد كلمات المسافة والبعد تمتلك في الشعر الغنائي في جميع لغات الغرب نبرة مشجيجة خريفية يفتش المرء عنها عبثاً في اللغتين اليونانية واللاتينية . وهذه النبرة موجودة في أوسيان مكفرسون ، ولدى هذرلن ، وفي (Dionysus - Dithyrambs) لنيتشه ، وأخيراً لدى بودلير وفارلين وجورج ودرويم .

ان الشعر المتأخر زمناً للشوارع الداوية الاشجار ، والخطوط اللامتناهية في شوارع المدن العالمية العظمى ، وصفوف الاعمدة في احدى الكاتدرائيات ، وقمم سلسلة من الجبال النائية ، جميع هذه الاشياء تقول لنا بان خبرة العمق التي تشكل عالم الفراغ بالنسبة إلينا ، هي في نهاية المطاف ثقتنا الباطنية

بصير ، باتجاه مرسوم ، بزمان ، بشيء لا يدحض او يعكس اتجاه سيره .
وهنا ، وفي اختبارنا للافق بوصفه مستقبلاً ، نعي مباشرة وأكيداً هوية
الزمان مع « البعد الثالث » لذلك الفراغ المُختبر والذي هو امتداد ذاتي
حي . ونحن في هذه الايام الاخيرة نهد نخطط شوارع مدننا العالمية العظمى
بالطابع المصيري الاتجاهي ذاته الذي مهربه القرن السابع عشر حديقة
فرساي . اننا نخطط اليوم شوارعنا ونشقها في مسافات ثائية فتبدو كأنها
طيران سهم ، ولا نقيم أي وزن في عملنا هذا للمحافظة على الأجزاء القديمة
والتاريخية من مدننا ، (وذلك لأن رمزية هذه الاجزاء التاريخية ليست
بجسارة داخل نفوسنا) ، بينما ان مدن العالم الكلاسيكية العظمى كانت ابدأ
تحافظ في امتدادها على تلك العقدة من الأزقة الملتوية التي مكنت الانسان
الابولوني من ان يحس بنفسه جسماً بين الاجسام . وفي هذا ، وكما هو دائماً ،
فان ما يدعى بالمطلبات العملية ، ليس سوى قناع يختفي وراءه وجه ارغام
باطني عميق .

إذن فننشوء المرئي يتجه الشكل الاعمق وكامل المغزى الميتافيزيقي
للصورة ، لتركز على الافق ويركزاً عليه . وفي فن عصر الانبعاث كان
المصور يقرر وكان المشاهد يقبل بمحتويات الصور على ما كانت عليه بوصفها
محتويات قائمة بذاتها ومتساوقة ولقب الصورة . ولكن المحتويات أمست فيما
بعد وسيلة ، وأصبحت مجرد عربة يمتطيها المعنى الذي لا يمكن ان يعبر عنه
شفهاً . وكان بالامكان ان تعتبر « الرسمة » بالقلم الرصاصي ، في عصر
« مانتغنا » و « سيفنوريللي » صورة ، دون ان تكون هناك من حاجة
لأنجازها بالالوان (ونحن لا نستطيع في بعض الحالات إلا ان نأسف لان
الفنان لم يتوقف عند « الرسم » بقلمه الرصاصي) . أما في « الرسمة »
المشابهة للتمثال فان اللون كان مجرد ملحق ومتهم .

فمن جهة أخرى كان باستطاعة ميكالنجلو ان يقول لتيتسيان ، بأنه لا
يعرف كيف يرسم . (لاحظ برسم لا بصور - المترجم)

فالموضوع (موضوع الصورة) والذي كان بالمستطاع مثلاً تحديده تحديداً تاماً بمسودة مرسومة ، والذي يمثل ما هو قريب ومادي ، قد فقد حقاً واقعيته الفنية ، ولكن لما كانت نظرية الفن لا تزال خاضعة لانطباعات عصر الانبعاث ، لذلك نشأ ذاك الصراع الغريب والذي لا حد له والدائر حول « الشكل » « والمحتوى » للانجاز الفني . وقد أخفى التعبير المشوه عن هذا الموضوع مغزاه الحقيقي والعميق عنا . فلقد كان من المتوجب أن تكون النقطة الاولى للبحث تدور عما إذا كان من المستلزم علينا أن ندرك التصوير ادراكاً تشكيمياً أو ادراكاً موسيقياً ، وعما إذا كان علينا أن نفهمه كأشياء سكونية أو بوصفه فراغاً ديناميكياً ، (وذلك لأن في هذا يمكن جوهر التعارض بين التصوير على الحائط وبين تقنية الزيت) ، أما النقطة الثانية فأنما يجب أن تكون بحث التعارض بين الشعور الكلاسيكي وبين الشعور الفاروسي بالعالم . فالمسودات تعرف ما هو مادي ، بينما ان انغام اللون تترجم الفراغ . لكن الصورة من النوع الاول تنتمي مباشرة الى الطبيعة الحسية ، فهي تروي وتحكي ، بينما ان الفراغ هو على العكس من تلك ، فهو في جوهره بالذات ينسamy ويتوجه بنفسه الى قوانا التخيلية ، لذلك فان العنصر الروائي (يعني الطبيعة الحسية بهذا - المترجم) يضعف ويطمس النازع الاكثر عمقا في كل فن يخضع لسيادة الفراغ وسيطرته . لذلك فان النظري Theorist وهو ذاك القادر على الاحساس بانعدام التناغم البصري بين المحتوى والشكل ، لكنه عاجز عن فهمه ، هو الذي يتشبث بالتعارض السطحي القائم بينهما . ان المشكلة هذه هي مشكلة غربية محضة ، وهي تكشف على اشد الصور وضوحاً الانقلاب التام الذي طرأ على مغزى عناصر التصوير عندما انتهى عصر الانبعاث واندفعت الموسيقى الادائية ذات الطراز العظيم الى الطبيعة . أما بالنسبة الى العقل الكلاسيكي فانه لم يكن من الممكن وجود مشكلة شكل ومحتوى وفق هذا المفهوم ، فها في التمثال الاتيكي متطابقان تماماً ومعروفان في الجسم البشري . أما فيما يتعلق بالتصوير الباروكي ، فان المشكلة هي أشد

تعقيداً وذلك بسبب الواقعة المشتعلة على التعارض القائم بين الشعور العادي الشعبي وبين الاحساسية الأرهف . فكل شيء يوقليدي ومحسوس به هو أيضاً شعبي ، لذلك فإن الفن الشعبي الأصيل هو الفن الكلاسيكي . ويستلزم هذا الشعور بالطابع الشعبي للفن الكلاسيكي والذي يشكل سحره الذي لا يوصف بالنسبة الى العقول الفاوسية ، اقول يستلزم هذه العقول ان تحارب من أجل التعبير عن نفسها كي تكتسب عالمها نتيجة لصراع شاق . فالتأمل في الفن الكلاسيكي بالنسبة الينا هو مجرد راحة وانتعاش ، ففي هذا الميادان لا يحتاج أي أمر ان نصارع من أجله ، فكل أمر فيه يقدم نفسه الينا طائعاً مختاراً . وقد حقق النازع المناهض للغوطية في فلورنسا شيئاً ما من هذا النوع . فرفائل يحظى في كثير من جوانب ابداعه بشعبية واسعة ، لكن رمبراندت لا يحظى بمثل هذه الشعبية ولا يمكن ان يكون على هذه الشاكلة فالتصوير يزداد سرية وباطنية ابتداء بتيتسيان ، وكذلك الشعر ، وهذه هي حال الموسيقى ايضاً . زد على ذلك ان الغوطية بحد ذاتها كانت خفية باطنية منذ مستهل مطلعها ، ولنتأمل في دانتي وفولفرام . زد على ذلك ان قداديس او كيفهم وبالسرينا ، أو باخ ، لم تكن أبداً مفهومة من قبل العضو العادي في احد المحافل الكنسية ، كما وان الناس العاديين يستثقلون ظل موسيقى موزارت وبيتهوفن ، ويعتبرون الموسيقى بصورة عامة كشيء ما يتفق أو لا يتفق ولحظات المزاج الذي يسيطر على الفرد . ومنذ ان اخترع عصر التنوير تلك الجملة القائلة « الفن للجميع » تمكنت قاعات الحفلات الموسيقية من رفع اهتمام الجمهور بهذه الأمور الى درجة معينة . لكن الفن الفاوستي هو ليس ولا يمكن له ان يكون « فناً للجميع » . واذا كان التصوير لم يعد يروق لأي واحد بل حلقة ضيقة من الخبراء (ويتناقص عددها باستمرار) ، فإن هذا يعود أولاً واخيراً الى ان التصوير قد ابتعد عن تصوير الأشياء التي يستطيع ان يفهمها رجل الشارع . فلقد نقل ملكة الواقعة من المحتوى الى الفراغ ، الفراغ الذي فيه وحده توجد الاشياء اعتماداً على ما يقوله « كنت » .

وبهذا دخل على التصوير عنصر ميتافيزيقي وهذا العنصر لا يطرح بنفسه على الرجل العادي . اما بالنسبة الى فيدياس فان كلمة عادي لا معنى لها . فنحنه كان يتوجه بكامله الى الجسماني لا الى العين الروحانية . ان الفن دول ما فراغ هو بداهة لا فلسفة .

- ٧ -

ويرتبط بهذا مبدأ تأليف هام . فمن الممكن لك ان تنفذ في الصورة الاشياء بصورة غير عضوية الواحد منها فوق الآخر او جنباً الى جنب ، او احدها وراء الآخر دون اي تأكيد على المرثي او الترابط ، مثلاً دون الاصرار على اعتماد الواقعة في تركيب الفراغ والذي لا يعني بالضرورة رفض هذا الاعتماد . والرجال البدائيون والاطفال يرسمون على هذه الشاكلة وذلك قبل ان تنجب خبرتهم بالعمق انطباعات حسهم بالعالم وتنظمها في نظام اساسي مكتمل او ناقص . ولكن هذا النظام يختلف باختلاف الحضارات وذلك وفق ما لهذه الحضارات من رموز اولية . فنوع تأليف المرثي الذي هو غني عن البيان بالنسبة الينا ، هو حالة خاصة ، وهذه الحالة غير معروفة او متعمدة في تصوير اية حضارة اخرى . لقد اختار الفن المصري ان يعرض الحوادث التي تعاصر الواحدة منها الاخرى منضداً اياها صفافاً فوق صف ، وبهذا كان يستأصل الفن المصري البعد الثالث من طلعة الصورة . اما الفن الابولوني فكان ينظم الاشخاص والمجموعات كل واحدة منها بمعزل عن الاخرى ، وكان تنظيمه هذا تنظيمياً يعتمد اجتناب علاقات الفراغ والزمان في عرض السطح . وتصوير بوليغنوتوس على جدران « Lesche of the Cnidians » في « دلفي » هو دليل مشهور على ما ذكرت . فليست هناك من مؤخرة للصورة تربط بين المشاهدات الفردية ، لان مثل هذه المؤخرة كانت ستكون بمثابة تحدٍ للبدا القائل بان الاشياء هي وحدها الواقعية ، وبأنه لا وجود للفراغ . فكورنيس

المعبد « الايجي » وصورة موكب الالهة على آنية فرنسوا (François vase) وافريرز الجبارة في بدغاموم فهذه الاشياء قد ألقت جميعاً بوصفها مُركباً متعرجاً تأملاً لنوازع منعزلة قابل احدها للاستبدال بالآخر ، وجميعها دون ما طبع عضوي . ولم يعرف النازع اللا كلاسيكي طريقه الى الوجود ، هذا النازع الى السلاسل المتأسكة من الصور (وافريرز تلفاس Telephus لمذبح برغاموم هو ابكر مثال باقٍ حتى الآن) الا في العصر الهليني . وشور عصور الانبعاث في هذه الناحية هو كشعوره في النواحي الاخرى ، اي شعور غوطي حقاً . وقد ارتفع هذا الشعور بتأليف المجموعة الى ذروة من الكمال كذلك ، حيث يبقى معها انجازها الأنموذج لجميع الاجيال المتعاقبة . لكن نظامها قد انطلق كلياً خارجاً من الفراغ ، وهو في نهاية مطافه موسيقى صامتة لامتداد اثاره اللون ، امتداد خلق داخل ذاته توترات ضوء تستطيع العين الفهيمة ان تدركها بوصفها اشياءً وبوصفه وجوداً ، تستطيع ان تدفع بها لتخطر خارجاً في البعد بايقاع وخطوات غير منظورة . وهذا التنظيم الفراغي وباستبداله مرثي الخط بمرثية الهواء والضوء غير الملحوظين ، قد شكل في جوهره هزيمة انزلها بعصر الانبعاث . والآن وابتداءً بنهاية عصر الانبعاث الماثلة في اورلاندو لاسو وبلاسترينا وصعوداً حتى فاغزر ، وابتداءً بتيتسيان وصعوداً حتى مانيه وماريي Marées ولايل ، تتابع الموسيقيون والمصورون العظام الواحد منهم إثر الآخر تتابعاً جدياً وثيقاً ومتصل ، بيننا انحدر الفن التشكيلي ليتوارى في زوايا التفاهة وعدم الاهمية . واخذ التصوير الزيتي والموسيقى الادائية يتطوران عضوياً نحو اهداف ادركت وفهمت في العصر الغوطي وتحققت وانجزت في العصر الباروكي . وكلا هذين الفنين ، الغوطي والباروكي ، هما فنان فاوستيان بارفع ما للفاوستية من معنى ، وهما يشكلان داخل تلك الحدود الظاهرة الاولى . فلها نفس وسياء ولذلك لهما تاريخ ، وهما في هذا وحيدان فريدان . ولقد كان كل ما استطاع ان ينجزه النحت فيما بعد هو القليل من القطع العرضية الطارئة الجميلة التي انجزها في

ظلال التصوير وفن الحداثى او الهندسة المعمارية . ولم يكن فن الغرب بحاجة حقيقية الى مثل هذه القطع . فلم يعد هناك من اسلوب تشكيل وذلك وفق مالاىلوبى التصوير الزيتى والموسيقى من معنى ومفهوم . وليس هناك من تقليد مناسب او وحدة ضرورية تربط بين انجازات مادننا كوجون ، بوجيت وشليتر . وحتى ليوناردو نفسه يبدأ باحتقار الازميل احتقاراً كلياً . وهو ان قبل بشيء من انجازات النحت لئذاك العصر ، فانما يقبل على الاكثر بالقالب البرونزى وذلك نظراً لما لهذا القالب من مزايا تصويرية . وبهذا فهو يختلف عن ميكالنجلو الذى كان لا يزال يعتبر اللوح المرمرى العنصر الحقيقى . ومع هذا فان حتى ميكالنجلو لم يستطع ان يلاقى المزيد من النجاح فى شيخوخته فى ميدان التشكيل ، ولا يوجد اى نحات من النحاتين الذين جاءوا فيما بعده ، يتمتع حقاً بالعظمة ، وذلك وفق مفهوم عظمة رمبراندت او باخ . ولا شك فى انه كانت هناك انجازات ماهرة يستسيغها الذوق ، ولكن لم يكن فيها أى انجاز من هذه الانجازات يمكن ان يقارن او يسلك فى النظام الذى تنسلك فيه صورة «الحراسة الليلية» او «آلام النجيل متى» او يستطيع ان يعبر ، كما يعبر الانجىازان الآتفا الذكر عن كامل العمق لنوع من الجنس البشرى بكامله . فهذا الفن (النحت) قد اطرح من حساب مصير الحضارة . ولفته لا تعنى اى شيء الآن . فما هو موجود فى صورة رمبراندت لا يمكن وبكل بساطة ان يترجم فى تمثال نصفى . ويحدث بين فترة واخرى ان تنبجس قوة نحات ، كبرنيني ، او اسائذة المدرسة الاسبانية المعاصرة ، او بيغالى Pigalle او رودان (وطبعاً لا يوجد اى واحد ممن ذكرت استطاع ان يتسامى فوق الاسلوب الزخرفى او يبلغ مستوى الرمزية العظمى) ، لكن كل فنان من هذا الطراز ، كان ، كما هو منظور دائماً ، إما مقلداً متأخراً لعصر الانبعث كتورفالدسن Thorwaldsen ، او مُصوراً متكرراً فى زى نحات كهودون او رودان ، او مهندساً معمارياً كبرنيني وشليتر ، او مُزخرفاً كـ Croysevox . وظهوره بمذ ذاته على المسرح يُظهر على صورة

اوضح ان هذا الفن عاجز عن حمل العبء الفاوستي ، وانه لم تعد له اية رسالة ، ولذلك ليست له نفس او تاريخ حياة يتناول تطوراً معيناً طرأ على اسلوبه في العالم الفاوستي . اما في العالم الكلاسيكي فكانت الموسيقى قد لاقت من الفشل ما لاقاه النحت في الغرب . فهي كما يحتمل قد بدأت بانطلاقات هامة في ابكر العصور الدورية ، لكن كان عليها ان تفسح الطريق في القرون الناضجة من العهد الايوني (٦٥٠ - ٣٥٠) امام الفنين الابولونيين الحقيقيين واعني بها فن النحت والتصوير على الحائط ، ولما كانت تلك الموسيقى قد نبذت التناغم والبلوفوني ، لذلك توجب عليها ان تنبذ كل زعم او مطلب لها في التطور العضوي بوصفها فناً ارقى .

- ٨ -

اوقف الاسلوب الصارم للتصوير الزيتي الكلاسيكي لوحة ألوان المصور على الألوان الاصفر والاحمر والاسود والابيض منها . وهذه الواقعة المفردة قد لوحظت منذ زمن طويل ، ولكن لما كان تفسيرها قد اعتمد فقط في بحثه الاسباب السطحية والمادية الاكيدة في ماديتها ، لذلك اندفع بعضهم في تقديم فرضيات طائشة رعناء لتفسيرها ، مثلاً افترضوا ان الاغريق مصابون بعمى اللون ، وحتى نيتشه نفسه بحث هذا الموضوع . (في كتابه مورغن رويقي ص ٢٦) ولكن لماذا تجنب التصوير الزيتي في أيامه العظمى اللون الازرق وحتى اللون الأخضر الأزرق ، وسلم النغم (Gamut) للنغم المسموح به لا يبدأ إلا بالاصفر المخضوضر والاحمر المزوررق ؟ والجواب عن هذا السؤال هو ان الفنانين ، الغابرين لم يكونوا يجهلون اللون الازرق وآثاره . فلقد كان لمتوبات (Metopes) العديد من المعابد مؤخرات زرقاء كي تبدو عميقة في تناقضها وفن العمارة الدوري (Triglyphs) ، زد على ذلك ان التصوير التجاري قد استخدم جميع الألوان التي كانت موجودة من الوجهة التقنية .

فهناك خيول زرقاء أصيلة الزرقة في بعض الانجازات داخل الاكروبول ذي الاقواس وفي التصوير الاترسكاني على القبور ، أضف الى ذلك ان تكوين الشعر باللون الازرق البراق كان أمراً مألوفاً . ولا شك ان الحرم قد القاه على هذا اللون الفن الارقي الذي فرضته النفس اليوقليدية بواسطة رمزها الاولي . ان الأزرق والأخضر هما لونا السماء والبحر والسهل الخصيب وظلال الظهيرة في البلاد الجنوبية ، والمساء والجبال النائية . وهما في جوهرهما لوان جويان وليسا بلونين أساسيين ، فهما باردان يسلبان الاشياء أجسامها ويثيران في النفس الانطباعات عن المسافة والمدى واللاحدودية . ولهذا السبب تعتمد عدم إدخال هذين اللونين في الصور المرسومة على جدران البوليغنتوس ، ولهذا السبب أيضاً فان اللون الازرق المائل الى الخضرة هو العنصر المبدع للفراغ في كل تاريخ تصويرنا الزيتي للمرثي ، وذلك ابتداءً بمصوري البندقية وصعوداً حتى القرن التاسع عشر ، فهذا اللون هو النغم الاساسي ذو الاهمية القصوى الذي يعاضد مجموعة أثر اللون المتعمدة ، كما يعضد الـ Basso Continuo الجوقة ، بينما أنهم كانوا يقتصدون في استخدام اللونين الدافئين من أصفر واحمر ، ويستخدمونها استخداماً يعتمد على النغم الأساسي . وليس اللون الأخضر المليء والرائع المؤلف هو اللون الذي يستعمله أحياناً (لابل نادراً) رفائيل ودورير ، هذا اللون المستخدم في المنسوجات ، بل إنما يستعملان ذلك اللون الأخضر المائل للزرقة والمبهم وذا الألف تحول الى الابيض والرمادي والسجاي ، انه شيء ما عميق في موسيقيته حيث يُغمس فيه (وخاصة قمشة غوبلين المزركشة) كامل الجو . ان النوعية التي اسمنهاها بالمرثي الهوائي وذلك لتعارضها والمرثي المسطري (الخطي) (وكان بإمكاننا ايضاً ان ندعوها بالمرثي الباروكي وايضاً لتعارضها ومرثي عصر الانبعاث) تتركز حصراً على هذا (المرثي الهوائي - المترجم) ونحن نجد ماثلة بشدة تتزايد اكثر فاكثراً في اثر العمق لدى ليوناردو وغورتشينو وألباني وذلك في ايطاليا ، أما في هولندا فنصادفها لدى رويسدايل Ruysdael وهو بمأ

Hobbema ، كلنا نجدها قبل وفوق كل شيء لدى العظام من المصورين الفرنسيين ابتداءً ببوسين فكلود لورين ففاتو حتى كورو Corot . زد على ذلك ان اللون الازرق هو ايضاً بدوره لون مرئي ، وهو دائم الارتباط بالقائم غير المنار واللاواقمي ، وهو لا ينضغط داخلاً علينا بل انما يجزنا خارجاً الى البعيد ، انه « لا شئية ساحرة » بهذا يدعوه غوته في علم ألوانه . ان اللونين الازرق والأخضر هما لوان متساميان روحيان غير حسيين . وهما لوان يفتقدهما التصوير الاتيكي الصارم على الحائط ، ولهذا فهما لوان سائدان في التصوير الزيتي . أما اللوان الاصفر والأحمر ، فانما هما لونا ما هو مادي وقريب ومتملىء دماً . والاحمر هو اللون المميز للشهوة الجنسية ، وهو لذلك اللون الوحيد ذو الأثر في الحيوانات والوحوش . وهو يماثل على أحسن تقدير رمز العضو التناسلي ، وهو لذلك يماثل التمثال والعمود « الدوريين » ، لكن الازرق النقي هو ذاك الذي يضمخ بلونه جلباب « المادونا » . ولقد جعلت علاقة الالوان من نفسها في كل مدرسة عظمى ضرورة يُحس بها احساساً عميقاً أما اللون البنفسجي وهو لون خاضع للازرق فهو لون النسوة اللائي لم يعدن مخضبات ، ولون الكهنة الذين يعيشون حياة العزوبة . أما الأصفر والاحمر فهما لوان شعبيان ، لونا الجمهور والاطفال والنساء والمتوحشين . وقد أثر في الشخصيات المرموقة الرفيعة من اهل البندقية والاسبان لون اسود او ازرق رائع بما لهذين اللونين من ترفع وتفرّد غير واعين وموروثين . وذلك لان اللونين الاحمر والاصفر اللذين هما اللوان الاساسيان في تعدد الالوان الابولونية اليوقليدية ، ينتميان الى صدر الصورة حتى فيما يتعلق بالحياة الاجتماعية ، وهما لوان يناسبان أيام السوق والاجازات الصاخبة المرحّة ويوافقان الفورية الساذجة لحياة تخضع للمصادفات العمياء « للقاتوم » الكلاسيكي ، بيت القصيد في الوجود . لكن الازرق والأخضر ، وهما اللوان الفاروستيان الموحدان (Monotheistic) في الالوان ، هما لونا التوحد والهم ، لونا حاضر يرتبط الى ماضٍ ومستقبل ، لونا مصير بوصفه ناموساً يحكم الكون من داخله .

أما علاقة المصير الشكسيري بالفراغ ، وعلاقة المصير السوفوكلي بالجسم
الافرادي ، فلقد سبق لنا ان بحثنا هذا الموضوع في فصل أسبق . ان كل
الحضارات الأصلية في تساميتها (أي ان كل حضارة يستلزم رمزها الاولي
التغلب على الظاهر ، ويستوجب حياة صراع لا حياة تقبل وقبول) لها نفس
النازع الميتافيزيقي الى الفراغ ، كنازعها الى الالوان الزرقاء والسوداء . وهناك
ملاحظات جد عميقة في دراسات غوته للالوان الانتوبتكية (Entoptic)
وذلك فيما يتعلق بالترابط بين فكر الفراغ وبين مفهوم اللون في الجو ، ونحن
على وفاق تام في آرائنا التي استخلصناها من فكر الفراغ والمصير مع الرمزية
التي اعلن عنها غوته « في علم الوانه .

ان ابرز استخدام للأخضر الأغيش بوصفه لوناً للمصير هو ذاك الذي قام
به جرينفالد . فالقوة التي لا توصف للفراغ في « لياليه » (ليالي جرينفالد)
لا يعادلها إلا ما تتجلى في صور رمبراندت من قوة . وهنا يعرض لنا السؤال
نفسه ويسألنا عما اذا كان من الممكن لنا ان نقول بان لون جرينفالد للأخضر
المزروق ، هذا اللون الذي كثيراً ما يستخدم في طلاء داخل الكاتدرائيات
العظمى هو لون كاثوليكي ؟ (ويجب ان يُفهم باننا نعني بالكاثوليكية المسيحية
الفاوستية حصراً « بقرابنها المقدس كمرکز لها » والتي أسست في مؤتمر لاتيران
عام ١٢١٥ واكتملت في مؤتمر ترنت) . ان هذا اللون يجلاله الصامت هو
بعيد عن مؤخرات الصور المسيحية البنظية وارضياتها الذهبية المتألقة بعده
عن الالوان المرحمة المهدارة « الوثنية » المستخدمة في التماثيل والمعابد الهلينية .
ويتوجب علينا ايضاً ان نشير الى ان أثر هذا اللون يختلف كلياً على ما للونين
الاصفر والأحمر من أثر ، إذ انه يعتمد على عرض الصورة داخل جدران
المنزل . ان التصوير الزيتي الكلاسيكي هو بكل تأكيد فن شعبي ، بينما ان
التصوير الزيتي الغربي ، هو بالتأكيد ذاته فن « استوديو » . فجميع ما لنا
من صور زيتية عظيمة ابتداءً بليوناردو وحتى نهاية القرن الثامن عشر ، فانها
صور لم يقصد مصوروها عرضها في ضوء النهار الباهر . وهنا نصادف مرة

أخرى التعارض المماثل للتعارض القائم بين الموسيقى المنزلية وبين التمثال ذي الوقفة الحرة. أما التفسير المناخي لهذا التعارض فانما هو مجرد تفسير سطحي، ومثل التصوير الزيتي المصري قد يكفي لدحض مثل هذا التفسير ، وذلك اذا كانت هناك من ضرورة للدحض اطلاقاً .

فالفراغ اللانهائي لم يكن يعني في نظر الشعور الكلاسيكي سوى اللاشيئية الكاملة، لذلك فان استخدام الازرق والأخضر بما لهما من قوى 'مذبذبة' للقريب ومبدعة للبعيد ، لا يعني سوى تحد لاستبداد صدر الصورة واجسام وحدتها، وهذا ما يعني تحدياً للمعنى كل المعنى الذي يقصده الفن الابولوني . فالعين الأبولونية كانت ستري في صور رسمت بألوان فاتو صوراً تفتقر الى كل جوهر واشياء لا يمكن للسان ان يعبر عن خوائها وزيفها . فبواسطة هذه الالوان 'يُجعل' سطح الصورة المدركة بصرياً والعاكسة للضوء قادراً على التعبير بصورة فعالة لا عن الاشياء المحدودة بل انما عن الفراغ المحيط بها . ولهذا السبب ينعدم وجود هذه الالوان في اليونان ، وتسود في الغرب .

- ٩ -

سار الفن العربي بالشعور المجوسي بالعالم الى التعبير عن نفسه بواسطة الارضية الذهبية لفسيفسائه وصوره . وشيء ما من هذا الفن الساحري غير المماكر ، وباشتماله على قصده الرمزي ، هو معروف لدينا بواسطة فسيفساء رافينا ، وفي المجازات العصر الرئيسي المبكر ، وخاصة بواسطة الاساتذة في شمالي ايطاليا الذين كانوا لا يزالون يخضعون خضوعاً كلياً لتأثير النماذج اللومباردية البزنطية ، وأخيراً وليس آخراً في الكتب المصورة الغوطية التي اتخذت من المخطوطات البزنطية نموذجاً أصلياً لها ، ونحن في هذه البرهة نستطيع ان ندرس نفس ثلاث حضارات تعمل أعمال جد متشابهة ولكن بوسائل وطرق بالغة في تفاوتها وعدم تشابهها . فالحضارة الابولونية تعترف

بالواقعي على انه الحاضر فوراً في الزمان والمكان ، ولهذا السبب رفضت مؤخرة الصورة كعنصر تصويري . بينما ان الحضارة الفارسية جاهدت ضد كل الحواجز الحسية لتخطو الى اللانهائي وسلطت مركز ثقل فكرتها التصويرية بواسطة المرئي على المسافة . أما الحضارة المجوسية فانها أحست بكل الحدوث على أنه تعبير لقوى غامضة تملأ كهف العالم بمادتها الروحية ، لذلك أغلقت المنظر المرسوم بمؤخرة ذهبية للصورة ، أي انها عمدت الى شيء ما (الذهب - المترجم) الذي يقع عبر وسخارج جميع ألوان الطبيعة ، فالذهب ليس بلون . وهو في حالة مقارنته باللون الاصفر العادي ، فانه يستثير انطباعاً حسياً معقداً وذلك بواسطة ما يولده سطحه المتوهج من تألق معدني مشع . فالألوان وبغض النظر عما اذا كانت مادة ملونة دمجت Incorporated في سطح جدار مصقول (التصوير الزيتي على الحائط) أو خضاباً عملت فيه الفرشاة تطبيقاً ، هي ألوان طبيعية . لكن الوميض المعدني الذي لا يوجد عملياً أبداً في أوضاع طبيعية هو شيء ما غير أرضي . فهو يذكرنا بصورة فعالة بالرموز الأخرى لهذه الحضارة ، يذكرنا بالخيمي^(١) وبالكبالا وبحجر الفلاسفة والنصوص المقدسة وبالزخرف العربي وبالشكل الباطني لاسطورة « الف ليلة وليلة » . فالذهب الوهاج يطرح من المنظر الكائن المادي للحياة والجسد . فكل شيء 'درّس في دائرة بلوطونيوس او دوائر « العارفين » (Gnostics) وذلك فيما يتعلق بطبيعة الاشياء واستغلالها (الاشياء) من الفراغ واسبابها التصادفية (وهذه أمور متناقضة ويعجز شعورنا بالعالم عن التحسس بها) أقول ان كل شيء من هذا تشمله ايضاً رمزية المؤخرة الغامضة الكهنوتية لهذه الصورة . فلقد كانت طبيعة الاجسام هي الموضوع الرئيسي الذي دار حوله الجدل والنزاع بين فلاسفة الفيثاغورية الجديدة وبين فلاسفة الافلاطونية الجديدة ، وكذلك كانت الحال في بغداد والبصرة ، فالسهروردي يميز الامتداد بوصفه الوجود الاولي للجسم ، ويفرق بينه وبين العرض والارتفاع

(١) Alchemy لا شك ان القارئ يدرك الفرق بينها وبين الكيمياء . - المترجم -

والعمق اذ انه يعتبر هذه الاشياء على انها تصادفات الامتداد. وقام النظام Nazam ليعلن معارضته للرأي القائل بالمادية الجسدية ، وبطبيعة الذرة المألثة للفراغ . هذه الاراء وما شابهها كانت الافكار الميتافيزيقية التي جاهرت ابتداءً بفيلو (Philo) وبولس الرسول حتى آخر الاسماء العظيمة في الفلسفة الاسلامية ، بالشعور العربي بالعالم . ولقد لعبت دوراً رئيسياً في المؤتمرات التي عقدت لبحث موضوع النزاع الدائر حول طبيعة المسيح المادية ، ولهذا فان المؤخرة الذهبية للصورة تمتلك في ايقونية الكنيسة الغربية أهمية دغمائية واضحة . فهي تأكيد صريح لوجود ونشاط الروح الإلهية ، وهي تمثل الشكل العربي للوعي المسيحي العالمي ، وتمثله بلباقة عميقة الى درجة جعلت معالجتها لمؤخرة الصورة ولمدة الف سنة تعتبر المعالجة الميتافيزيقية (وحتى الاخلاقية) الوحيدة الممكنة والملائمة لتمثيل الاسطورة المسيحية في شتى اشكالها . ولذلك عندما أخذت تظهر في العصر الفوطي المبكر المؤخرات الطبيعية للصور بساواتها الزرقاء المخضوضرة وآفاقها البعيدة ومرئي عمقها ، فلقد كانت لهذه المؤخرات في البدء طلعة الكافر المجدف والدينوي . فالتبديل الذي كانت تضمه للمذهب (Dogma) كان ، حتى لو لم تعترف به ، تبديلاً محسوساً على كل حال ، ولتأمل في مؤخرات الصور المطبوعة على القماش المزركش ! فعندئذ لا شك أنك ستري كيف كانوا يفتنون العمق الحقيقي برعب ورع يقننهم به ما لا يجرأون على عرضه . ولقد رأينا ايضاً كيف ان المسيحية الفارسية (الالمانية الكاثوليكية) عندما بلغت وعيها لنفسها بواسطة نظام السد المقدس للندامة وانسحاق القلب (Sacrament of Contrition) ، وقد بلغت في الوقت ذاته تماماً ، هذا الوقت الذي هو الآن موضوع حديثنا ، نشأ دين جديد يتلفع برداء عتيق ، دين ينزع الى المرثي واللون وسيادة الفراغ الجدي ، وقد تجلى هذا كله في فن رهينة الفرنسييسكان التي حولت كامل المعنى للتصوير الزيتي . ان ما يربط مسيحية الغرب بمسيحية الشرق ، هو نفسه الذي يربط رمز المرثي برمز الارضية

الذهبية ، وقد حدث الانشقاق الديني والفني في وقت واحد تقريباً ، اذ انه أدركت مؤخرة صورة المنظر الطبيعي واللاهائية الديناميكية لله في اللحظة ذاتها ، وتوارى في الوقت ذاته ، مع الارضية الذهبية للصورة المقدسة ، من المجامع الكنسية الغربية ، المشكلة المجوسية الانطولوجية ، مشكلة رأس الله التي كانت موضوعاً بالغ الإثارة لمجامع ناسين (Nicaea) وافسيس وخليدونيا وجميع المجامع الكنسية الشرقية .

- ١٠ -

اكتشف اهل البندقية التصوير الزيتي وقدموه على أنه نازع شبه موسيقى ومشكل للفراغ ، وبوصفه خط يد لمسات الفرشاة . أما الاساتذة الفلورنسيون فلم يسبق لهم أبداً وفي أي وقت ، ان تحدوا العادة ، (وهذه العادة فيهم قد تكون كلاسيكية ومع هذا يستخدمونها في الغوطية) عادة صقل وتمهيد جميع انعطافات الفرشاة ودوراتها كي يتمكنوا من انتاج سطوح لون نقية مرسومة رسماً نظيفاً ومستوية . ونتيجة لذلك فان لصور هؤلاء نغمة كينونة معينة ، نغمة هي شيء ما ملموس ، ومناهضة دون شك لنوعية الحركة الفطرية في وسائل التعبير الغوطية التي كانت تقتحم زاحفة من فوق جبال الألب .

ان طريقة استخدام القرن الخامس عشر للون تمثل انكاراً للماضي والمستقبل . وفقط من المجاز الفرشاة الذي يبقى منظوراً دائماً ، ويبقى بطريقة ما غصاً طرياً على مدار السنة ، ينبجس الشعور التاريخي . فرغبتنا هي في ان لا نشاهد في عمل الفنان شيئاً ما في الصير بل انما في الصيرورة ايضاً . وهذا هو تماماً ما اراد عصر الانبعاث اجتنابه . فقطعة من قماش بيروجينو لا تحدثنا بشيء عن أصلها الفني ، فهي قطعة قد صنعت واعطيت وحاضرة فقط . لكن لمسات الفرشاة الافرادية (ولقد صادفت هذه اللمسات

اول ما صادفت معه شكل لغة جديد كل الجدة في المجازات تيتسيان
 المتأخرة) هي نبرات مزاج شخصي ، وخاصة من خصائص جوقة الالوان
 « لمونتيفردي » وتسيل انغاماً عذبة كأنها ارجوزة من اراجيز مدينة البندقية
 فخطوط الالوان المغايرة « والطبقات » توضع فوراً جنباً الى جنب او يقاطع
 أحدها الأخرى أو يغطي بعضها بعضاً ، أو يلامس واحدها الثاني ، وتدخل
 بذلك حركة لا نهاية لها على العنصر البسيط للون . وكذلك تماماً جعل
 التحليل الهندسي للزمان . أهدافه الصيرورة بدلاً من الصير . فلكل صورة
 زيتية في تنفيذها تاريخ وهي لا تخفيه او تستره ، والفرد الفاوستي الذي يقف
 امامها يشعر هو ايضاً بدوره بان له تطوراً روحياً . واذا ما وقف أحدنا
 أمام صورة زيتية عظيمة لمنظر طبيعي رسمه احد كبار الفنانين من اساتذة
 العصر الباروكي ، فان كلمة « تاريخية » كافية وحدها لتجعلنا نحس بان هناك
 معنى فيها كلي الغرابة عن المعنى الذي يكمن في التمثال الاتيني . فلمسة
 الفرشاة هذه هي ايضاً ، كنغم آخر ، جزء من الاستقرار الديناميكي لكون
 الصيرورة الحادثة والزمان الاتجاهي والمصير . فالتعارض القائم بين اسلوب
 التصوير الزيتي وبين اسلوب الرسم هو مستمسك خاص على التعارض بين
 الشكل التاريخي وبين الشكل اللاتاريخي ، بين التأكيد وبين انكار التطور
 الباطني ، بين الخلود وبين البرهية . ان الانجاز الفني الكلاسيكي هو حادثة
 بينما ان مثيله الغربي هو فعل وعمل ، فالاول يرمز الى نقطة « ال - هنا »
 . الآن « بينما يرمز الثاني الى المجرى الحي . فسياء هذا الخطوط للفرشاة
 (وهو زخرفة جديدة كل الجدة نداؤها لا ينضب وشخصية وخاصة بالحضارة
 الغربية) هي فقط سياء موسيقية محضة . ونحن لا نخادع انفسنا ابداً حينما
 نقارن ال Allegro foroe لفرانس هالس بال Andante con moto لفاندريك
 او ال Minor لجورتشينو بال Major لفلاسكينز . فمنذ الان فصاعداً فان
 فكرة ال Tempo (درجة حركة السرعة الموسيقية) يشتملها تنفيذ الصورة
 الزيتية ، وهي تذكرنا أبداً ودائماً بان هذا الفن هو فن نفس مناهضة منها

لل كلاسيكية لا تنسى أي شيء ولا تريد ان تترك النسيان يطوي اي شيء
قد حدث وكان . فلسان الفرشاة الهوائي يذيب فوراً السطح المحسوس
للأشياء . فمحيطات الشكل تذوب في الجلاء والقتمة Chiaroscuro .
ويتوجب على المشاهد ان يتراجع بعيداً من امام الصورة كي يتمكن من
استخلاص الانطباع الجسمي من قيم الفراغ الملونة ، وحتى مع هذا فان
الكروماتيك (علم الالوان وتركيبها) نفسه والنغم الفعال نفسه هما اللذان
يمنحان الأشياء ولادتها .

وظهر في الوقت ذاته ومرافقاً لما ذكرت آنفاً ، في التصوير الزيتي الغربي
رمز ذو مغزى جد رفيع ، رمز اخضع اكثر فاكثر واقعة كل الالوان ،
واعني بهذا الرمز لون الاستوديو البني . (Studio brown) وهذا اللون لم
يكن معروفاً من الاساتذة المبكرين من فلورنسيين وفلمنكيين وريثيين على
حد سواء ، وهو لون يفتقده باخر ودورير وهولباين مها بدا نازع هؤلاء الى
العمق الفراغي شجياً قوياً ، ويبدأ عهد « سلطنة » هذا اللون في السنين
الاخيرة للقرن السادس عشر . وهذا البني مع انه لا ينكر اصله وتحدره من
الالوان الخضراء لمؤخرات صور ليوناردو وشونجاور وغرينفالد ، الا انه
يمتلك قوة على الأشياء اشد من قوى اولئك ، وهو يندفع بمحركة الفراغ ضد
المادة حتى نهايتها الحاسمة . وهو يتسلط ايضاً حتى على المرئي المسطري
الاكثر بدائية ، هذا المرئي العاجز عن اطراح ما لعصر الانبعاث من روابط
بالتوازن الهندسية المعمارية . وهناك بين هذا اللون وبين التقنية الانطباعية
للمسة الفرشاة المنظورة ارتباط مستديم عميق الايحاء . فكلاهما يذوّبان في
النهاية وجودات عالم الحس الملموسة (عالم البرهات و صدور الصور) في
مشابهات جوية . فالحظ يختفي من صورة النغم . والارضية الجوسية المذهبة
لم تحلم فقط الا بقوة صوفية تسيطر وتستطيع ساعة تشاء ان تطرح جانباً
القوانين التي تحكم الوجود الجسدي داخل كهف العالم . لكن البني في هذه
الصور قد شقت لها مطلقاً على عالم لا نهاية لاشكاله النقية، ولهذا فان اكتشاف

هذا اللون يعتبر ذروة الاسلوب الغربي في مجرى صيرورته . وهذا اللون في تعارضه واللون الأخضر الذي تقدمه ، هو لون فيه شيء ما من البهيموتستنتية . فهو لون يتوقع الحلولية (Pantheism) الشمالية الهولندية ، حلولية القرن الثامن عشر التي يعبر عنها غوتيه بلسان رئيس الملائكة رفايل في فاتحة فاوست . زد على ذلك ان اجواء الملك لير ومكبث هي اجواء ماثلة لهذه . كما وان نازع الموسيقى الادائية المعاصرة وجهادها نحو « كرومتيك » اكثر حرية وتحراً (دي رور ، لوقا ، ماريونيزيو) ونحو تشكيل اجسام للنغم بواسطة الجوقات الوترية والهوائية تنطبق تماماً على النازع الجديد للتصوير الزيتي ، النازع الى ابداع كرومتيك تصويرية من الالوان المجردة ، متوسلة بذلك هذه الظلال البنية غير المحدودة ، والاثر المناهض للسات اللون الموضوعة فوراً جنباً الى جنب . وبعد هذا فان كلا الفنين ينتشران في عالميهما من الانغام والالوان (انغام لون ، ونغم ألوان) وهما جو أنقى ما يكون من الاجواء في فراغيته ، جو لم يعد يغلف او يترجم الجسم (وذلك بوصف الكائن الانساني شكلاً) بل انما يغلف ويترجم النفس غير الحبيسة . وبهذا بلغنا الباطنية التي نستطيع بواسطة اعمق مالمبراندت وبيتهوفن من انجازات ان نفص الاسرار الاخيرة (لاحظ قال الاخيرة لا النهائية - المترجم) نفسها ، انها الباطنية ذاتها التي حاول الفرد الابولوني وسعى بواسطة فنه الصارم في جسدانيته لايقافها عند حدها .

ومن الآن فصاعداً بُدئ في استخدام لوني صدر الصورة ، الاصفر والاحمر (النغمين الكلاسيكيين) اندر فأندر ، وكان دائماً يُتعمد في استخدامهما كي يظهر التناقض والمسافات والاعماق التي ارادوا من وراء استخدام هذين اللونين ان يأكدوا عليها تأكيداً شديداً (اي على المسافات والاعماق المترجم) (فيرمير خاصة وبالطبع الى جانب مبراندت) ان هذا اللون البني الجوي ، والذي كان غريباً كل الغرابة عن عصر الانبعاث ، هو اللون غير الواقعي (حقيقي Unrealist) الموجود في الالوان . فهذا اللون ، هو

احد الالوان الرئيسية التي لا يشتمل عليها قوس القزح . فهناك ضوء ابيض واصفر واخضر واحمر وضوء غير هذه وهي جميعاً اضواء تتمتع بأشد ما نعرف من نقاء . لكن ضوءاً بنياً نقياً هو في غير متناول الطبيعة التي نعرفها . فلكل الانغام البنية المخضوضة والمفضضة والبنية الرطبة والمذهبة العميقة القتمة والتي تظهر بتنوعها الرائع مع « جورجيوني » تزداد قوة فقوة في المصورين الهولانديين والتي تفقد ذواتها قرابة نهاية القرن الثامن عشر ، اقول فلكل هذه الالوان صفتها المشتركة التي تسلب الطبيعة من واقعيتها المحسوسة . ولهذا فان هذه الالوان تحتوي على ما تحتوي عليه تقريباً الحرفة الايمانية الدينية ، فنحن نشعر عند هذه الالوان باننا لا نبعد كثيراً عن بورت رويال وليبنز . لكن ابتداءً بكونستبل من جهة اخرى (وهو مؤسس التصوير الزيتي لمدينتنا الحاضرة) نشعر بارادة مغايرة لتلك ، بارادة تبحث عن التعبير ، وكل لون بني تعلمه هذا من المصورين الهولانديين يعني له ما لم يكن يعنيه لهم (فهو) اي اللون البني) يعني للهولانديين (المصير والله ومعنى الحياة) فالبني يعني لكونستبل الروايات من غرامية وخيالية ، ويعني الحسية والحنين الى شيء ما قد تولى وانقضى ، انه احياء لذكرى ماضٍ عظيم لفن يتحسرج . زد على ذلك اننا نشاهد ما نشاهده لدى كونستبل ، لدى آخر الاساتذة الالمان ايضاً (لسنج ، ماريز ، شبتسفينغ ، ديتز ولايبيل) هؤلاء الذين فنههم هو فن رومانتيكي تأملي في الماضي وهو بمثابة النشيد الختامي ، لذلك يبدو لنا انهم يتمسكون بالانغام البنية كأنها متاع موروث ثمين . وهم ولما كانوا غير راغبين قلبياً ان يفترقوا عن آخر ما للاستلوب العظيم من ذخائر لذلك فانهم فضلوا ان يقيموا من انفسهم معارضين للنازع الجلي الواضح لجليهم (الجليل المعدم النفس ، القاتل للنفس ، جيل الهواء الطلق Plein air وهيكل .

ان معركة بني رمبراندت هذه ، التي فهمت صواباً ، (ولم يسبق لأية

معركة ان فهمت كما فهمت هذه) ضد المدرسة الجديدة ، مدرسة الهواء الطلق ، هي بكل بساطة قضية أخرى من قضايا المقاومة المؤوس منها تخوضها النفس ضد العقل وتشنها الحضارة على المدينة ، انها معركة التعارض بين الفن الرمزي الضروري وبين فن المدينة العالمية الكبرى « التطبيقى » هذا الفن الذي يؤثر في البناء والتصوير الزيتي والنحت والشعر على حد سواء . ونحن اذا ما اعتبرنا بهذا فان مغزى اللون البني يصبح جلياً بما فيه الكفاية ، فعندما يموت هذا اللون تموت معه كامل حضارتنا . لقد كان اولئك هم أعظم الاساتذة باطنياً (ورمبراندت اعظمهم جميعاً) الذين فهموا هذا اللون على أحسن وجه ، فهو هذا البني الغامض لافصح انجازات رمبراندت حديثاً ، أما أصله فيعود الى الاضواء العميقة لنوافذ الكنائس الفوطية ولغيشة صحنها السامقة في قناطرها . ان النغم الذهبى لاساتذة البندقية العظام (تيتسيان فيرونيز ، بالما وجيورجيوني) يذكرنا دائماً بالفن الشالى الزجاجى الذي باد والذي لا يعرف أهله أى شيء عنه تقريباً .

وهنا ايضاً يبدو لنا عصر الانبعاث بلا جسميته المتعمدة اللون مجرد قصة استطرادية ، مجرد حادثة على سطح كل سطح وعي الذات ، وهذه لم تكن نتاجاً للفريزة الفاوستية المستترة وراء النفس الغربية ، فالبنى الذهبى الوهاج للتصوير الزيتى البندقي يربط بين الفوطى والباروكى ، ويربط بين فن التصوير على الزجاج وبين موسيقى بيتهوفن القائمة . وتنطبق تماماً من حيث الزمان على اعتماد الاسلوب الباروكى ذى موسيقى اللون انجازات الهولانديين واخص منهم فيلارت وسايبريان دي رور وجبرائيلى الاكبر والمدرسة الموسيقية التي أسسوها في مدينة البندقية .

أذن فالبنى أصبح اللون المميز للنفس ، وعلى أكثر من التخصيص ، للنفس المطبوعة على فطرة ما . ولقد تحدث كما أذكر نيتشه في احد مؤلفاته عن موسيقى « بيزى » البنية ، ولكن هذه الصفة (البنية - المترجم) تلائم أكثر بكثير الموسيقى التي كتبها بيتهوفن للآلات الوترية وللجوقات التي تملأ

كثيراً من المرات ومتأخرة حتى أيام « بروكنر » الفراغ بئدي ذهبي بني للنغم .
 أما الالوان الاخرى كلها فانما ترد الى وظائف ثانوية ، ولذلك فسان الاصفر
 البراق وقرمزي « فرميز » يتطفلان بالفراغي كأنها ينتميان الى عالم آخر ،
 ويتطفلان بتأييد ما هو ميتافيزيقي حقيقي ، كما وان الاضواء الحمراء بلون
 الدم لمربراندت تبدو في معظمها كأنها تتلاعب بالفراغ . لكن « روبنز »
 هو عكس ما ذكرت (انه صانع لامع لكنه ليس بالمفكر) فاللون البني
 عنده يفتقر تقريباً الى الفكرة ، فهو ظلال لون . (ففيه وفي « فاتو » تنازع
 الازرق الخوضر « الكاثوليكي » الافضلية واللون البني .) ان كل هذه
 الامور تظهر كيف انه اذا ما اسلمت وسيلة خاصة الى ايدي رجال ذوي
 عمق باطني ، تصبح رمزاً لاستدعاء تسام رفيع كهذا يبلغ ما بلغه المنظر
 الطبيعى الذي رسمه مربراندات ، بينما انها قد تسمى بالنسبة الى اساتذة عظام
 آخرين مجرد ذريعة تقنية يمكن استخدامها (أو بكلمة أخرى) (كما سبق
 لنا ان رأينا) شكلاً تقنياً وفق المفهوم النظري لشيء ما مناهض « للمحتوى »
 وليست له اية علاقة بشكل حقيقي لاي انجاز عظيم .

لقد لقيت البني باللون التاريخي . وارتدت من وراء هذا ان أشير الى ان
 جو الفراغ المصور يدل على التوجيهية (لاحظ توجيهية لا اتجاهية - المترجم)
 والمستقبل ، وانه يتغلب على تأكيد أي عنصر برهي قد يمكن عرضه او
 تقديمه . ولالوان المسافة الأخرى ايضاً هذا المغزى ، وهي تقود الى امتداد
 هام وجدير بالامعان وشاذ للرمزية الغربية . لقد انتهى الهلينيون الى تفضيل
 البرونز وحلى البرونز المموه بالذهب على المرمر المصور عليه ، وذلك كي
 يتمكنوا من التعبير بأسلوب افضل (بواسطة تألق هذه الظاهرة ضد الجلد
 القاتم الزرقة) عن الفكرة الافرازية لاي وكل شيء جسماني . والان وعندما
 نبش عصر الانبعاث هذه التماثيل ، فانه الفاهما سوداء وخضراء تحمل عليها
 « باتينا (Patina) »^(١) الكثير من القرون . ولقد ربطت الروح التاريخية
 بما لها من ورع وحنين نفسها الى هذه ، (ومنذ ذلك الزمن أثبت شعورنا

(١) Patina : النحاس الذي يعلوه الصدأ

بالشكل قداسة هذا الاسود والاخضر للمسافة . واليوم هذا فان عيننا تجد « الباتينا » أمراً لا يستغنى عنه لكي نتمتع بمنظر البرونز (وسخرية التصوير لهذه الحقيقة ان هذا الصنف من للفن بكامله هو شيء ما لم يعد يستأثر باهتمامنا الى هذا الحد) . فما الذي يعنيه شكل قبة كاتدرائية بالنسبة الينا دون ان ان تغطيه « باتينا » تحول المدى القصير للتألق الى بعد في الزمان والمكان ؟ ألم نتوصل الى انتاج هذه « الباتينا » صناعياً ؟

ولكن هذا الموضوع يتضمن حتى اكثر من هذا وذاك فيما يتعلق بالرفع من قدر انحطاط مستوى وسيلة فن ذات مغزى مستقل . فنحن نستطيع بالكاد نشك في ان الفرد الاغريقي اعتقد « بالباتينا » كأثار انجاز فني . فلم يكن اجتنابه لذلك اللون الاخضر ، بما لهذا اللون من ارتباط « بالمسافة » ناجماً عن دوافع روحية . فالباتينا هي رمز الفناء ولذلك فهي تربط بصورة عجيبة الى رمزي قياس الزمان والطقس الجنائزي . ولقد سبق لنا في فصل ابكر أن بحثنا اعتبار الروح الفأوسية التواق الى الخراب وذلك فيما يتعلق بالآثار بوصفها دلائل على الماضي البعيد السحيق ، وبحثنا ميلها الى جمع « الانتيكات » والمخطوطات والنقود المعدنية ، وذهبنا في بحثنا الى الحجيج الى «فوروم روماتوم» وبومباي والى التنقيب عن الآثار والدراسة الفيلولوجية والتي ظهرت في وقت مبكر كوقت بترارك . فمتى يمكن ان يكون قد خطر للفرد الاغريقي خاطر ليشغل نفسه بالتنقيب عن آثار Gnosus أو Tiryns ؟ لقد كان كل اغريقي يعرف « إلباذته » ولكن لم يفكر أي منهم في ان ينقب في تلة طروادة ، بينما نحن مدفوعون بورع سري لنقوم بالمحافظة على القناطر المائية التي بنتها كامبانا (Campagna) وعلى أجدات الأوترسكيين وعلى آثار الاقصر والكرنك ، وعلى القلاع المتداعية على ضفاف « الرين » وعلى « الجير » الروماني وعلى هرسفلد وبولنتزلا ، وذلك رغبة منا في ان يصبح كل ما ذكرت مجرد نفايات ، لكننا نحافظ نحن عليها كأثار ، ونشعر بصورة مراوغة فرارة بان إعادة تعميرنا لها يجردها من شيء ما لا تستطيع

المصطلحات ان تعبر عنه ، ولا يمكن ان يعاد انتاجها ثانية . ولم يكن هناك شيء أبعد على العقل الكلاسيكي من الاحترام والتبجيل كما كان وما حدث فيما مضى من دلائل ضربتها يد الطقس ضرباً عنيفاً . فالعقل الكلاسيكي قد أزاح من أمام البصر كل شيء لا يتحدث عن الحاضر ، ولم يحافظ أبداً على العتيق ، لانه كان عتيقاً . وعقب ان دمر الفرس اثينا القديمة ، رمى مواطنو هذه المدينة بالاعمدة والتأثيل والتضاريس بغض النظر عما اذا كانت مهشمة أم لم تكن من وراء حائط الاكروبول ، وذلك رغبة منهم في ان يبدأوا من جديد بلوح اردوازي نظيف ، وكانت نتيجة عملهم هذا ، نتيجة هذه الكوم عن « الخردة » اغزر منابع معرفتنا بالقرن السادس . لقد كان عملهم هذا يتفق تماماً وطراز حضارتهم ، هذا الطراز الذي ارتفع باحراق جثة الميت الى مصاف الرمز الرئيسي ورفض ساخراً ان يربط الحياة اليومية بالكرونولوجي ، اما اختيارنا فكان كالعادة ، اختياراً معاكساً لاختيارهم . فصورة من طراز مود كلود لورين للمناظر الطبيعية صورة لا يمكن ادراكها دون ما آثار . والحديقة الانكليزية بإيحائها الجوي والتي أوضحت بطريقة مخاتلة مخادعة الحديقة العامة الفرنسية قرابة عام ١٧٥٠ ونبذت الفكرة العظمى للمرئي للحديقة الاخيرة لحساب « طبيعة » « اديسون » و « بوب » والحسية ، قد ادخلت في مخزونها نوازع ربما تكون أغرب النوازع وأشدّها استثارة للدهشة والعجب والتي لم يسبق لمثلها ان تجت على الآثار الاصطناعية كي تعمق الطابع التاريخي فيما تعرضه صورها من مناظر طبيعية . لقد استعادت الحضارة المصرية انجازات عهدها المبكرة ، ولكن لم يكن ابداً يخطر لها على بال ان تبني آثاراً بوصفها رموزاً لماضيها . ومرة أخرى نقول ، انه ليس التمثال الكلاسيكي هو ما نحب ، بل انما هو جذعه الذي نحب حقاً . فلقد كان لهذا الجذع مصير ، كان له شيء ما يوحى بالماضي ، كما يغلفه الماضي ، وخيالنا يبتهج ويسر ليملاً الفراغ الخاوي لهذه الاعضاء المفقودة بنفض وخطوط غير منظورة . إنها شفاء طيب ، وان سحر الامكانات السري

اللامتناهية قد ذهب وولى . وإنني لأغامر فأقول بواسطة هذه الوسيلة من التبديل في المركز الى الموسيقى ، اصبح بإمكان بقايا النحت الكلاسيكي ان تصل الينا . فالبرونز الاخضر والمرمر المسود وشظايا من جسم هي التي تزيل من أمام عيننا الباطنية محدوديات الزمان والفراغ . انها قابلة للتصوير وتستحقه ، هذا ما سبق لهم ان نعتوها به ، هذا ما نعتوا به التمثال الجديد . ابن ساعته والبنائة والحديقة العامة التي يبالغون في العناية بها ، لكن هذه كلها ليست بالرائعة القابلة للتصوير ، والمعنى العميق لهذا النعت هو الى هذا الحد تماماً هو معنى عميق للدواء هذا كما يعنيه اللون البني ، « بني الاستديو » . ولكن ما يعبر عن كليهما في العمق هو الموسيقى الادائية . فهل يؤثر فينا رمّاح بوليكليتوس اذا ما وقف امامنا ببرونزه المتألق وعينه المشعّتين بالميناء (الطلاء الخزفي - المترجم) وشعره المموه بالذهب كما يؤثر في أبناء دولة العهد المسود ؟ ألا يفقد جذع تمثال هرقل الموجود في الفاتيكان انطباعيته الجبارة اذا ما قدر في يوم حسن الطالع ان نكتشف ونستبدل أعضائه المفقودة ؟ والا تفقد أبراج وقباب مدننا العتيقة سحرها الميتافيزيقي العميق إذا ما غلفت هذه بنحاس جديد ؟ ان السن بالنسبة الينا ، كما هو بالنسبة الى المصريين يرفع من قدر جميع الاشياء ، اما بالنسبة الى الفرد الكلاسيكي فانه يبخسه حقها ويغض من شأنها .

وأخيراً فلنتأمل بالتراجيدي الغربية ، ولنلاحظ كيف ان الشعور ذاته يقود التراجيدي الى تفضيل ما هو « تاريخي » مادي (ولا أعني بهذا ما هو الى أقرب حد واقعي او محتمل بل انما اعني المواضيع البعيدة والمغلقة بغشاوة) ، هذه المواضيع التي ارادتها النفس الفاروسية ، والتي يجب ان تحصل عليها ، لا يمكن ان يعبر عنها بأية حادثة ذات مغزى بدهي ، مغزى يفتقر الى المسافة والزمان او المكان ، او يعبر عنها بواسطة فن تراجيدي من نوع كلاسيكي ، أو بأسطورة معدومة الزمان . ولهذا فان تراجيدياتنا هي تراجيديات ماضٍ ومستقبل معاً ، فتراجيديات المستقبل التي يتوجب عليها

ان تري الناس كيف يحملون عبء مصيرهم تتمثل الى حد ما في « فاوست »
و بيرجنت « peer gynt » و « غسق الالهة » . لكننا لا نملك تراجيديات
للحاضر ، ما عدا الدرامات الاجتماعية التافهة التي طلع علينا بها القرن التاسع
عشر . فعندما كانت المناسبة تطلب من شكسبير ان يعبر عن شيء ذي اهمية
في الحاضر ، كان على الاقل ينقل المشهد من مسرح هذا الشيء الى بلد اجنبي ،
(وكان يفضل ايطاليا) التي لم تطأها قدم له ، وكان الالمان يحذون حذوه
فيستبدلون مكان المشاهد بريطانيا او فرنسا ، وذلك كله رغبة منهم في
التخلص من قرب الزمان او المكان اللذين كانت تؤكد عليهما الدراما الاثينكية
حتى في موضوع اسطوري .



الفصل الثامن

الموسيقى والفنون التشكيلية

- ٢ -

الجريد^(١) (act^(٢)) والصورة الشخصية^(٣) Portrait

- ١ -

وُصفت الحضارة الكلاسيكية بأنها حضارة الجسد ، بينما نعتت الحضارة الشمالية بأنها حضارة الروح ، ولم يتم هذا التقرير دون باعث خفي معين يرمي الى بنحس حق احدهما على حساب الاخرى . ومع ان ذوق عصر الانبعاث

(١) الجريد : المجرد من ثيابه ، العاري : nude

(٢) يقول شبنغلر انه يعني بكلمة act ، pose اي « وقفة » ونحن عربنا هذه الكلمة ثم يقول ان مفهوم act الفني هو nude ، ونحن ترجمناها بكلمة الجريد ، وذلك لان معظم البحث يدور في هذا الفصل عن التمثال الاغريقي العاري .

(٣) ارد ان اشر هنا الى أننا ترجمنا portrait بالصورة الشخصية ، وحيثما صورة شخصية ، وغيرها اقتصرنا على كلمة صورة ، والصورة الشخصية (portrait) تقتصر على رسم الاشخاص وخاصة وجوههم . كما واننا ترجمنا Self - portrait بالصورة الذاتية وقد اجبت انه انبه الى هذه الامور في اول الفصل دفعاً لكل التباس . - المترجم -

قد اقام تبايناته بين الحضارة الكلاسيكية وبين الحضارة الحديثة ، بين الوثنية وبين المسيحية ، على التفاهات بصورة رئيسية ، الا ان حتى هذا الواقع كان من الممكن ان يقود الى اكتشافات حاسمة لو ان الناس عرفوا فقط كيف ينفذون من وراء القوانين والاعراف الى الاصول .

فاذا كانت بيئة انسان ما ، هي بالنسبة اليه نسبة الكون الاكبر الى الكون الاصغر (Microcosm) (واي شيء آخر يمكن ان تكون) ، اي انها (البيئة) مجموع هائل من الرموز ، فعندئذ فان الانسان طالما هو ينتمي الى نسج الواقعة وطالما هو ظاهري phenomenal يجب ان يُضمّن الرمزية العامة . ولكن في أثره الذي يطبعه على أناس آخرين من أمثاله يجعلنا نتساءل : ما هو ذاك الذي يمتلك قوة الرمز ، مثلاً المقدرة على ان يجمع داخل ذاته ويعرض يجلاء ووضوح جوهر ذاك الرجل ومغزى وجوده ؟ ان الفن هو الذي يقدم الينا الجواب .

لكن هذا الجواب هو بالضرورة جواب يختلف باختلاف الحضارات فلما كان كل انسان يعيش على طريقة تخالف غيره ، لذلك فان انطباعه عن الحياة هو انطباع يخالف لانطباع غيره . وذلك لأن صيغة التخيل الانساني (والتخيلات ، من ميتافيزيقي واخلاقي وفني على حد سواء) هي اكثر من مهمة ، فمن الأهمية الحاسمة ان يشعر الفرد بنفسه كجسد بين الاجساد ، او على العكس من ذلك كمرکز في الفراغ اللامتناهي ، ان يرهف « أناه » (ego) بوضوح فريد ، أو على العكس ان يعتبرها كجزء جوهرى من الاتحاد العام ، ان يؤكد خلقه الاتجاهي ، أو على العكس ان يفكر في ايقاع حياته ومجراها . وهذه الطرائق جميعاً يبرز الرمز الاولي للحضارة العظمى الى الوجود ، وهذا حقاً هو شعور عالمي لكن المثل الاعلى للحياة يقره ويصادق عليه . لقد نجم عن المثل الاعلى الكلاسيكي قبول غير متحفظ بالبرهنة الحسية ، أما على المثل الاعلى الغربي فنجم صداد شجي للتغلب على البرهنة الحسية . فالنفس الابولونية اليوقليدية أحست بالجسم التجريبي المنظور على انه التعبير الكامل عن نهج

كينونتها ، اما النفس الفاوستية الهائمة في كل المسافات فانها لم تجد تعبيرها في الشخص بل انما وجدته في الشخصية ، في الخلف ، ولتسمه بما ترغب وتختار . لقد كانت النفس بالنسبة الى الفرد الاغريقي الحقيقي هي ، بعد كل تحقيق وتدقيق ، شكل جسده ، وعلى هذا النحو عرفها ارسطوطاليس . اما الجسد في نظر الرجل الفاوستي فانما كانت وعاء الروح ، وعلى هذا النحو أحس به غوثيه .

ونتيجة لذلك فان كل حضارة تختلف عن الاخرى اختلافاً عظيماً في اختيار وتكوين فنونها الخيرة الكريمة . فبينما يعبر « غلوك » عن فاجعة الارمادا بلحن يتألف من انغام كثيفة موحشة قاضمة قارضة في موسيقى ادائية مساوقة ، فان الشيء ذاته يُنجز في منحوتات بيرغامين بواسطة جعله لكل عضلة لسانا تتحدث به . ان التصوير الشخصي الهليني يحاول ان يرسم نموذجاً روحياً في تركيبه للرؤوس . بينما ان رؤوس قديسي لنغ- يان - سي تحدث نظراتها والتلاعب بزوايا الفم عن حياة باطنية كاملة .

ان النازع الكلاسيكي الى جعل الجسد الناطق الوحيد بلسانه هو بكل تأكيد ليس ناجماً عن أي شبق حيواني شهواني مادي خصت به شعوبه ، (فرجل Oupouovn لم يكن يُسمح له بالفجور والحلاعة) ولم يكن نيتشه محقاً في اعتقاده بانه كان نازعاً منبجساً عن مرح طليق داعر خليع يتدقق من حيوية انفعال نفساني شهواني حار . فمثل هذا الوصف هو اقرب بكثير الى المثل العليا للفروسيات الالمانية المسيحية او الهندية . أما ما يستطيع الفرد الابولوني او الفن الابولوني ان يدعيه ملكية محصورة به ، فانما هو تأليه الظاهرة الجسدية بما لهذه الكلمة من مفهوم حربي (ولنتأمل بالتناسب الايقاعي للاعضاء والتركيب المتناغم للعضلات .) وهذا الفن ليس فناً وثنياً يقف وجها لوجه والفن المسيحي ، بل انما هو اتيكي يجابه « باروكيا » . وذلك لان الجنس البشري للباروكي (أمسيحيين كانوا او ملحدين رهبانا أو دهرين) هو أول من نبذ مذهب الجوس به ، وقد نقل ملكيته الى اقصى حد وأبعده

عنه الى الدنس الجسدي الذي ساد حاشية لويس الرابع عشر ، الذين كانت شعورهم المستعارة واشربة الدانتلا وحواشي اكمامهم وأحذيتهم « المبكلة » تغطي الجسد بنسيج كامل من الزينة .

وهكذا فان الفن التشكيلي الكلاسيكي بعد أن حرر الشكل تماماً من الواقعي ، او من الجدار الخلفي التخلي ونصبه في الهواء الطلق حراً غير مرتبط كي يرى كجسد بين الاجساد فانه تقدم منطقياً ليجعل من الجسد العاري موضعه الاوحد . وعلاوة على ذلك ، فان هذه المنحوتات (العارية) هي منحوتات لا تشابه كل نوع آخر من النحت المدون في تاريخ الفن ، وذلك من حيث ان معالجتها للسطوح المحددة لهذا الجسد هي سطوح مقنعة من الوجهة التشريحية . فهنا ذهب بالمبدأ اليوقليدي الى اقصى حده ، فأى غلاف من أي نوع كان قد يتعارض ، مهما كان تعارضه طفيفاً ، والظاهره الابولونية ، فانه كان سيثير ، مهما بلغ جنبه ، الى وجود الفراغ المحيط بالاشياء .

أما ما هو تزييني بارفع معنى ، في هذا الفن فانما يكمن كلياً في تناسب هيكل الجسد وتكافؤ المحاور فيما يتعلق بتعصيد الحمل . ولا فرق هناك أكان التمثال في وضع واقف او جالس او مضطجع ، لكنه دائماً آمناً ، فارت الجسد كالبربتورس « Peripteros » ليس له داخل (جواني) ، أي ليس له « نفس » . فمغزى تضريس العضل المنفذ نحتاً صحيحاً مطلقاً في صحته ، هو تماماً بنظام تنضيد الاعمدة المنغلق على نفسه ، فكلاماً يحتوي على كامل لغة شكل الانجاز والحق أنه كان سبباً ميتافيزيقياً جازماً بميتافيزيقيته هو الذي دفع بالهيلينيين المتأخرين زمناً الى هذا الفن ، لقد كان هذا السبب يتمثل في شعورهم بالحاجة ، الى رمز حياة اسمى لهم ، لكن هذا الفن هو بين كل فنونهم فن ضيق ، وليس صحيحاً القول بان لغة السطح الخارجي هي الصيغة الاكمل أو اكثر الصيغ الطبيعية ووضوحاً لعرض الكائن الانساني ، بل انما الواقع هو على العكس من هذا تماماً ، فاذا كان عصر الانبعاث نظريته الغيور

الحارة وبسوء فهمه الهائل لنازعه الخاص لم يتابع سيطرته على احكامنا (وذلك طويلا عقب أن أصبح الفن التشكيلي غريباً غرابية كلية عن نفسنا الباطنية) فلقد كان علينا أن لا ننتظر حتى هذا اليوم كي نلاحظ هذا الطابع المميز للاسلوب الاتيكي . فلم يسبق ابدأ لاي نحات مصري أو صيني أن حلم ولو مرة باستخدام التشريح الخارجى ليعبر عما يعنيه . فلم يسمع ابدأ بان الصورة الغوطية كانت تبرز لغة عضلات . فالمشبك الانساني الذي يكسو الاطار الغوطي الجبار بنسيج من اشكال ومشخصات وتضاريس لا تعد ولا تحصى (ولكاتدرائية شارتر اكثر من عشرة الاف من هذه) ليس مجرد زينة او زخرف ، فمئذ عهد يعود حتى عام ١٢٠٠ استخدم مثل هذا المشبك ليعبر عن مخططات ومشاريع واهداف وغايات أعظم بكثير من أعظم ما في الفن الكلاسيكي التشكيلي . وذلك لان جماهير هذه الاشكال والمشخاص تؤلف وحدة تراجيدية . فهنا في الشمال وابكر من دانتي يبلغ الحس التاريخي للنفس الفاوستية (الذي يشكل السر المقدس للندامة تعبيرها الروحي وطقس الاعتراف معلمه الرزين الوقور) الاكتمال التراجيدي لدراما العالم . فذاك الذي كان يراه يواكيم فورت فلوريس في ذلك الوقت تماماً في صومعته (صورة العالم ليس بوصفه كوناً انما بوصفه تاريخاً إلهياً وتتابعاً لاجيال عالم ثلاثة) كان يراه ايضاً العمال المهرة في رايمس واميان وباريس في سلاسل تعرض التاريخ ابتداءً من الخطيئة الاولى حتى يوم الدينونة . فكل منظر ولكل مشخص رمزي عظيم له مكانه ذو المغزى في الصرح المقدس ، ولكل دوره في قصيدة العالم الهائلة . وهنا أخذ كل انسان يشعر كيف ان مجرى حياته قد أعد ورتب كزينة في مخطط التاريخ الالهي ، وأخذ يختبر ارتباطه الشخصي به بواسطة سري الندامة والاعتراف .

وهذا فان هذه الاجسام المنحوتة من الحجر ليست مجرد خدم للهندسة المعمارية . فلهذه الاجسام معناها العميق الخاص بها، انه نفس المعنى الذي ينطلق به القبر. التذكاري بقوة تتزايد ابتداءً من القبور الملكية في سان دنيس

فما بعد ، إذ هذه القبور تتحدث عن الشخصية . وتاماً كما ان الفرد الكلاسيكي قد عني بصورة رئيسية ، وبواسطة الوصول بانجازة للجسد السطحي حد الكمال ، (فالى هذا ينتهي الطموح التشريحي لجميع الفنانين الأغارقة) اقول قد عني ان يستهلك كامل جوهر الظاهرة الحية في وبواسطة ترجمته لسطوحه المحددة ، كذلك تماماً وجد الفرد الفارسي ، وبمنطقية لا تقل عن منطقية ذاك ، ان أشد التعابير أصالة وأوحدها فصاحة ، عن شعوره بالحياة يمكن في الصورة الشخصية. ان المعالجة الهيكلية للتمثال العاري تشكل حالة استثنائية ، فهذه المعالجة وحدها هي التي قادت الى فن راق .

لم يُحس ابدأ احد حتى الآن بان الصورة الشخصية والجريد كأنها تشكلا تعارضاً ، ونتيجة لهذا لم يدرك ابدأ المغزى الكامل لظهورها في تاريخ الفن . ومع هذا فان من خلال الخلاف بين هذين المثلين الاعلى للشكل يتضح التباين بين العالمين على اكمل وجه . فهنا من جهة يوجد وجود قد صنع ليُرى نفسه متآلفاً وخارج البناء ، وهناك من جهة اخرى الداخل الانساني ، النفس ، قد بُدئ ليتحدث عن نفسه ، كما يتحدث الينا داخل الكنيسة ، بلسان واجهتها او يحياها . اما المسجد فليس له وجه ، ونتيجة لذلك فان حركات تحطيم الصور والتماثيل الاسلامية منها والبوليصة (هذه الاخيرة التي انتشرت بقيادة ليو الثالث الى بيزنطة وما وراءها) قد اطرحت بالضرورة الصورة الشخصية خارج فنون الشكل ، وهكذا فانهم لم يمتلكوا عقب هذه الحركات سوى مخزون معين من الزخرف العربي الانساني . اما في مصر فان وجه التمثال معادلاً للبوابة ، وجه مخطط المعبد ، ولقد جاء انبعاثاً جباراً من كتلة الحجر للجسد كما نرى ذلك في سفنكس الهكسوس لتانيس وهو صورة أمنمحيث الثالث . اما الوجه في الصين فكان مشابهاً للمنظر الطبيعي ، فهو مليء بالفضول وبإشارات صغيرة تعني شيئاً ما . ولكن الصورة بالنسبة الينا هي موسيقى . فالنظرة والتلاعب بالقم و « بوز » الرأس واليدين ، فهذه هي كلها « فوغيه » ذات مغزى بالغ في دهائمه ومراوغته ، وهي مؤلف موسيقي

يضم الكثير من النغمات والاصوات التي تصدح لفهم المشاهد وادراكه . ولكن
 كي نتمكن من ادراك مغزى الصورة الشخصية في الغرب على صورة ادق في
 تباينها والصورتين من مصرية وصينية ، يتوجب علينا ان نتمكن في التعبير
 العميق الذي طرأ على اللغة في الغرب والذي بدأ في العهد الميروفنجي كإرهاص
 فجر شعور جديد بالحياة . وهذا التبدل امتد ليشمل سواءً بسواء اللغة
 الالمانية القديمة واللاتينية العامية ، لكنه لم يؤثر في غير اللسان الناطقة في
 بلدان الحضارة القادمة (مثلاً اللسان: النرويجي والاسباني لكن ليس الروماني)
 الا ان التبدل لا يكون من الممكن تفسيره اذا ما اكتفينا فقط باعتبار روح
 هذه اللغات واثرا احدها على الاخرى ، وذلك لان التفسير يمكن في روح
 الجنس البشري الذي ارتفع بمجرد طريقة لاستخدام الكلمات الى مستوى
 الرمز . فنحن بدلاً من Sum ، وفي الفوطية im ، نقول بالالمانية Ich bin
 وبالانكليزية I am (انا اكون) وبالفرنسية Je suis ونقول بدلاً من Fecisti .
 وثانية ، daz , du habes gitân un home , tu a fait , Tu habes factum ,
 wip man hat .

ولقد كانت هذه حتى الآن أحجية وذلك لأن عائلات اللغات كانت تعتبر
 ككائنات ، ولكن سرعان ما نتمكن من حل هذا الغموض عندما نكتشف
 في المصطلح إنعكاس نفس من النفوس . فالنفس الفأوستية تبدأ هنا لتصوغ
 ثانية لاستعمالها الخاص مادة غرامتيكية (صرف ونحو الخ ...) تشتق من
 أصل جد متباين . فمجيء هذه « I » (أنا) على وجه التخصيص هو الفجر
 الاول لفكرة الشخصية التي قدر لها فيما بعد بزمان طويل ان تبدع سري
 الندامة والغفران الشخصي . فهذا الـ Ego Habeo Factum ، أي أقحام فعلي
 المساعدة « Be » « Have » بين الفاعل وبين الفعل بدلاً من « Feci » التي
 تعبر عن جسم معرض منشط يستبدل عالم الاجسام بعالم وظائف بين مراكز
 القوة ، يستبدل علم تركيب الكلام السكوني (Static Syntax بعلم الكلام
 الديناميكي . وهذه الـ « I » والـ « Thou » هما المفتاح للصورة الشخصية
 الفوطية . أما الصورة الهيلينية فهي نموذج لموقف ، وهي ليست باعتراف

بالنسبة الى كل من مبدعها ومُشاهدها . لكن صورتنا ترسم شيئاً ما Sui Generis ، شيئاً ما يحدث مرة واحدة ولا يتكرر أبداً حدوثه ، انه تاريخ حياة عبر عنه بلحظة ، انه مركز للعالم وكل شيء ما عداه هو العالم المحيط به ، انه تماماً كالموضوع الغرامتيكي « I » الذي يصبح مركزاً للقوة في الجملة الفاوستية . لقد سبق لنا ان اظهرنا كيف ان أصل الامتداد هو في الاتجاه الحي والزمان والمصير . أما في الكائن المكمل لكل ما حول الجسم العاري فان خبرة العمق قد جرى استئصالها ، لكن « منظر » الصورة تقود هذه الخبرة الى لانهائية « سوبر » حسية Supersensuous لذلك فان الفن العتيق هو فن القريب المحسوس والمعدوم الزمان ، فهو يفضل نوازع برهة قصيرة لا بل أقصد برهة تفصل بين حركتين ، يفضل اللحظة الأخيرة التي تفصل بين الرياضي « مايرون » وبين قذفه للقرص ، أو اللحظة الأولى التي اعقبت هبوط « نايك » « بيونيوس » من الهواء وذلك عندما انتهى تأرجح الجسد ولم تنسدل عليه عباءته السيالة بعد . ان المواقف معدومة الديمومة والاتجاه وغير مرتبطة بالمستقبل وبالماضي سواءً بسواءً . أنت جملة Veni, Vidi, Vici (جئت فرأيت فانتصرت) هي بدورها موقف آخر ، لكن في جملة أنا جئت ، أنا رأيت ، أنا انتصرت ، I Came . I Saw I-Conquered صيرورة في كل مقطع من مقاطع الجملة . ان خبرة العمق هي صيرورة وهي تؤثر في الصير ، وهي ترمز الى الزمان وتستدعي الفراغ ، وهي فورية في كونيتها وفي تاريخيتها . رد على ذلك ان الاتجاه الحي يزحف الى الافق كما يزحف الى المستقبل . « فالمدونا » في مدخل كنيسة القديسة « حنة » في نوتردام تحلم بهذا المستقبل منذ وقت مبكر يعود ١٢٣٠ ، وكذلك مادونا « كولون » ما بعدها ، مادونا « ذات زهرة اللوبيا » ، التي نحتها الاستاذ وليم .

وقبل ان ينحت ميكالنجلو تمثال موسى بزمان طويل ، كان موسى كلاوس سلوتر في شارتر - ديجون يتأمل في المصير ، وحتى كاهنات (Sibyls)

في كنيسة « سستين » قد توقع قدومهن جيوفاني بيسانو في سانت اندريا في « بستويا » (١٣٠٠) . وأخيراً هناك الشخصيات القائمة على القبور الغوطية ، وهذه تظهر كيف يرتاحون عقب رحلة مصير طويلة ، وكيف يتباينون تماماً والقبور الممدوم الزمان والمرح والذي تعرضه شواهد المقابر الاتيكية . ان التصوير الغربي هو تصوير لانهاية له بكل ما لهذه الكلمة من معنى . وذلك لانه يبدأ بالاستيقاظ من الحجر منذ قرابة عام ١٢٠٠ ولقد أمسى موسيقي بكامله في القرن السابع عشر . وهو لا يأخذ شخصه على انه مجرد مركز للعالم كطبيعة والذي بوصفه ظاهرة يتلقى شكلاً ومغزى من كينونته ، بل انما يأخذ على انه مركز للعالم كتاريخ ولا شيء آخر غير هذا . أما التمثال الكلاسيكي فهو قطعة من « الطبيعة » الحاضرة فقط لا غير ، زد على ذلك ان الشعر الكلاسيكي هو تمثالية (Statuary) منظومة . ومن هنا ينبع شعورنا الذي يتهم اليونان بالولاء غير المتحفظ للطبيعة ، ونحن لا نستطيع أبداً ان نتخلص من هذه الفكرة القائلة بان الاسلوب الغوطي إذا ما قورن بالاسلوب الاغريقي فانما هو اسلوب « غير طبيعي » . وهو بداهة وطبعاً كما قلت ، وذلك لانه اسلوب أكثر من الطبيعة . ونحن فقط ننفر ونشمئز دون ما سبب من ان ندرك ان ما اكتشفه شعورنا في الاسلوب الاغريقي انما هو النقص والقصور . فلغة الشكل الغربية هي أوفر ثراء (فالتصوير الشخصي ينتمي الى الطبيعة والتاريخ) . فقبور من تلك القبور التي شيدها « اولئك الهولنديون العظام في سانت دنيس ابتداء من عام ١٢٦٠ ، أو صورة شخصية صورها هولباين أو تيتسيان أو رمبراندت أو غويا ، هي سيرة شخصية (biography) وصورة ذاتية هي اعتراف تاريخي . فاذا ما اقدم احدهم على الاعتراف فلا يعني هذا التصريح بعمل أناه ، بل انما يعني بعرض التاريخ الباطني لما أناه من عمل على القاضي . فالعمل صريح وجذوره هي السر الشخصي . وعندما يعارض البروتستنتي أو المفكر الحر الاعتراف السري ، فانما لا يخطر لهذا أبداً على بال انه يرفض فقط مجرد الشكل الخارجي للفكرة وليست الفكرة نفسها . فهو يأبى ان يعترف للكاهن ، لكنه يعترف أمام نفسه ، أو لصديق

و الجميع وبصيغ متعددة متنوعة . فكامل شعر الشمال هو اعتراف واحدا صريح وكذلك ايضاً هي صور رمبراندت وموسيقى بتهوفن ، فما قاله رفائيل وكالديرون وهایدن للكهنه قاله رمبراندت وبتهوفن بلغة انجازاتها . اما ذاك الذي يرغم على الصمت وذلك لان عظمة الشكل الذي يستطيع ان يستوعبه ، حتى الاشياء النهائية قد منع عنه ، فان مثل هذا يندرج في باب فنانون كهلدريين . ان الرجل الغربي يعيش داخل وعي صيرورته وعيناه مركزتان بصورة دائمة على الماضي والمستقبل . أما الاغريقي فيعيش في البرهة التي هو فيها ، ويعيش حياة لا تاريخية وجسدية . فليس هناك من اغريقي واحد كان بإمكانه ان يفقد ذاته . فكما ان ظاهرة التمثال العاري هي نسخة لا تاريخية وطبق الاصل عن الانسان ، كذلك فان الصورة الذاتية الغربية هي معادلة تماماً لسيرتي « لفرثير او تاسو » ، وهذان على حد سواء غريبان عن الفن الكلاسيكي غرابة مطلقة . فليس هناك من فن لا شخصي كالفن اليوناني ، فمثلاً ان يقوم سكوباس أو بوليكلتوس بتصوير نفسه فهذا امر لا يقبله عقل .

ونحن إذا ما تطلعنا الى انجازات فيدياس أو بوليكلتوس ، أو انجازات اي استاذ جاء ما بعد الحروب الفارسية ، الا نرى في تقوس الحاجب أو الجبين ، الا نرى في الشفتين في تركيب الانف في العينين العمياوين ، تعبيراً عن حيوية كاملة في لا شخصيتها ، حيوية مماثلة لحيوية النبات ، حيوية لا نفس لها ؟ او ليس يحق لنا ايضاً أن نسأل عما إذا كانت هذه لغة شكل تلمح ولو تلميحاً الى خبرة باطنية ؟

لقد كرس ميكالنجلو نفسه بكل انفعال لدراسة علم التشريح ، لكل الجسد الظاهري الذي نحته هو دائماً تعبير عن حيوية كل العظام ووترات العضلات والاعضاء في الداخل ، ودون اي قصد متعمد نرى الحي يخرج من تحت الجلد في الظاهرة . فما استدعاه ميكالنجلو الى الحياة هو سيماه وليس نظام عضلات ، ولكن هذا يعني فوراً ان المصير الشخصي وليس الجسد المادي قد

اصبح نقطة الانطلاق للشعور بالشكل . ففي ذراع احد عبيده (عبيد موسى لميكالنجلو) من السيكلوجيا (واقل من الطبيعة) اكثر بكثير مما في كامل رأس تمثال هرمز لبراكستيلس . ومن جهة اخرى فان تمثال دسكوبوليس لمايرون . يترجم الشكل الخارجي كما هو تماماً ودون اي ارتباط باي نوع من الاعضاء الباطنية ، ناهيك باي « نفس » . وليس على المرء إلا ان يأخذ افضل انجازات هذه المرحلة ويقارنها بالتماثيل المصرية القديمة ، مثلاً تماثيل قرية الشيخ او تمثال الملك فيدوبس (بي) ، او ثانيه بتمثال داود لدونا تلو ، وعندئذ سيدرك فوراً ماذا يعني الاعتراف بالجسد المجرد اعتماداً على حدوده المادية . فكل شيء في الرأس (رأس التمثال - المترجم) يمكن له ان يسمح بشيء ما أليف ودود او روحاني بان يصبح ظاهرياً تجنّب الاغريقي بأشد حذر (ومن المدهش هذا الـ « مايرون » نفسه) .

وحالما تصفّعنا هذه الخاصة ، تبدأ افضل الرؤوس (رؤوس التماثيل) التي نحتت في العصر العظيم بأن تفقد لذتها عاجلاً ام آجلاً . ونحن إذا ما نظرنا إليها وفق مرئي شعورنا بالعالم ، فاننا نجد هذه الرؤوس غبية بليدة تفتقر الى عنصر السيرة الشخصية ومجردة من المصير .

ولم يكن اعتراض ذاك العصر ذاك الاعتراض الشديد على الصور المكرسة المندورة ناجماً عن غرض او هوى . فتماثيل المنتصرين الاولبيين تحتل موقفاً محارباً . وهذه التماثيل المخدراً حتى ليسبوس لا يوجد لاي منها رأس ذو خلق ، بل ان رؤوسها جميعاً هي اقنعة . ولذلك ادعوك مرة اخرى للتأمل بالتمثال بكامله ، ... فيا لها من براعة مكنت الاغريق من تجنب اعطاء أي انطباع عن ان الرأس هو الجزء المفضل من الجسد ! وهذا هو السبب الذي يكمن وراء كون الرؤوس صغيرة الى ذاك الحد وثاقفة في « بوزاتها » ومنحوتة نحتاً لا مبالياً . فلقد كانوا دوماً يشكلون الرأس بوصفه جزءاً من الجسد لا يختلف عن الذراعين او الساقين ، ولم يحاولوا مرة واحدة ان يجعلوا منه البؤرة ، الرمز ، « الأنا » .

وأخيراً فاننا نأتي الى التأمل حتى في النظرة النسائية (ولا أريد ان اقول المحنثة) لكثير من هذه الرؤوس التي طلعت علينا في القرن الخامس ، وابتعد من ذلك ، القرن الرابع كنتاج جهد (ولا شك انه ليس مقصوداً) يرمي الى التخلص نهائياً من الخلق الشخصي . وأظن انه لدينا من المبررات ما يكفي لنستنتج ان المثل الاعلى للطراز الوجهي لهذا الفن (الذي كان أكيداً ليس فناً للشعب ، كما تظهر فوراً الصورة المنحوتة الطبيعية التي جاءت بعد ذاك العهد) قد بلغه الاغريق بواسطة رفضهم لجميع عناصر السمة الفردية او التاريخية، وذلك عن طريق تضيقهم المستمر لميدان الرؤية حتى بلوغهم النظرة اليوقليدية المجردة النقية .

أما التصوير الشخصي في العصر الباروكي العظيم ، فهو على العكس تماماً من الكلاسيكي، إذ انه يلمس الى المسافة التاريخية كل وسائل الكونفروبنية التصويرية تلك ، والتي سبق لنا ان ذكرناها بوصفها مصنفاً لمساقهم الفراغية (الجو المغموس بالبنى المرئي ، لمسة الفرشاة الديناميكية ، أنغام اللون والاضواء المرتعشة) وقد نجحوا بمساعدة هذه الوسائل في معالجة الجسد بوصفه شيئاً ما لا مادياً في جوهره ، كالغلاف البليغ في فصاحة تعبيره «للأنا» الأمرة للفراغ . (وهذه المعضلة ، تعجز تقنية التصوير على الحائط وهي تقنية يوقليدية ، عن حلها)

فللتصوير الزيتي موضوع واحد وحيد هو النفس . ولنتأمل في إداء رمبراندت للدين وللجبن (مثلاً : في الحفر على المعدن لبرغوماستر سكس أو صورة مهندس في كاسل) ، ولنتأمل ثانية ، حتى ولو كان ما سأورده متأخراً زمنياً ، في الدين والجبن لدى ماربي Marées وليبل ، انها لا شك يدان وجبن روحانية الى درجة تحس معها رؤيا غنائية ، ثم فلنقلبها بيدي «ابولو» وجبينه ، أو بوسايدون في عصر بركليس !

ولقد أحس الفن الغوطي بهذا ايضاً احساساً عميقاً مخلصاً . فهو كان يكسو الجسد ، وليس حباً بالجسد ، بل انما رغبة في تطوير لغة شكل من

خلال القماش المزركش ، تتفق ولغة الرأس واليدين في « فوغيه » للحياة .
وتتفق أيضاً وعلاقات الاصوات في الكونترولونتيية ، وفي الفن الباروكي ،
بتلك الاصوات ابتداء من الـ « Continuo » حتى الاصوات العليا في الجوقة .
أما لدى رمبراندت فهناك دائماً عزف مقاطع ذات نغم باص في الزي والنوازع
في الرأس .

والفن المصري ، هو كالشخص الفوطي المكسو ، ينكر الامة الجوهريية
للجسد . فبينما الفوطي يعالج كساء الشخص علاجاً تزيينياً فيدعم بذلك
تعبيرية الرأس واليدين ، نرى المصري يدفع بفكرة عظمى لم نجد لها منذ
ذلك الحين مثيلاً (على كل حال في النحت) فيحجز الجسد كما يحجز اهراماً
أو مسلة ضمن خطط رياضي ويحصر العنصر الشخصي في الرأس .

كانوا في اثنينا يرمون من وراء اكساء التمثال ابراز مفهوم الجسد ، أما
الشمال فكان يستهدف من ورائه إخفاء هذا المفهوم ، لذلك فان القماش يصبح
في الحالة الاولى جسماً ، بينما يسمي في الحالة الثانية موسيقى . وعن هذا
التعارض نشبت تلك المعركة الصامتة ، التي استمرت في انجازات عصر
الانبعاث الرفيعة ، بين المثل العليا المتعمدة وعياً وبين مثيلتها اللوح بلاوعي
للفنان ، وهي معركة كسب الاول (التيار المناهض للفوطي) النصر
السطحي ، بينما حقق الثاني (وقد اصبح باروكياً) ودون ان يتبدل الانتصار
الاساسي .

- ٢ -

باستطاعتنا الآن ان نقرر بكلمات قليلة التعارض بين المثل العليا الابولونية
وبين المثل العليا الفاونستية في الانسانية . ان الجريد هو بالنسبة الى الصورة
الشخصية كنسبة الجسم الى الفراغ ، والبرهة الى التاريخ وصدر الصورة الى
مؤخرتها ، والرقم اليوقليدي الى الرقم التحليلي ، والتناسب الى العلاقة .

فالتمثال يضرب جذوره في تربة الارض ، اما الموسيقى (والصورة الشخصية الغربية هي موسيقى ، انها نفس منسوجة من انغام لون) تغزو وتخترق الفراغ ولا تستقيم امامها حدود او سدود . ان التصوير على الحائط مشدود الى الحائط ومُروض عليه ، لكن التصوير الزيتي ، « الصورة » ، مشدود الى خيش او لوحة او طاولة اخرى ، وهو حر من محدودية المكان . ان لغة الشكل الابولوني لا تفصح الا عن الصير بينما ان الفاوسقي يفصح فوق كل شيء عن الصيرورة ولهذا السبب كانت صور الطفل ومجموعات العائلة هي اجمل واخلص واصدق ما للفن الغربي من انجازات . وهذا النازع معدوم تماماً في النحت الاثيني ، وبالرغم من ان النازع اللعوب الى تصوير كيوييد (او باتو) Putto امسى في ايام الهلنستية نازعاً مرغوباً فيه ، الا انه كيوييد كان كائناً مختلفاً عن غيره من الكائنات ، ولم يكن ابداً كشخص ينمو و « يصير » . فالطفل يربط الماضي والمستقبل ، وللطفل في كل فن تمثيل انساني يزعم بان له مغزى رمزي ، يشير الى الديمومة وسط التبدل الظاهري ، الى لا نهاية الحياة لكن الحياة الكلاسيكية استهلكت ذاتها في اتمام اللحظة . فالفرد فيها يغمض عينيه عن مسافات الزمان وهو يدرك في فكره امثاله من الناس الذين شاهدتهم حوله ، لكنه لا يدرك الاجيال القادمة ، ولذلك لم يوجد فن ابداً تجاهل اكيداً عرض الاطفال الودود كالفن الاغريقي . ولنتأمل في الوفرة الغفيرة من صور الاطفال التي انتجها فننا ابتداء من القوطي المبكر حتى الروكوكي المتحشرج ! (وفي عصر الانبيثات قبل كل شيء) وأوجد ، اذا استطعت ، في الفن الكلاسيكي انحداراً الى الاسكندر انجازاً واحد ذا اهمية الذي يتعمد وضع عنصر طفل لا يزال يطل على الوجود امامه الى جانب جسد منجز لرجل او امرأة .

ان الصيرورة اللامتناهية تدرك في الامومة ، فالمرأة كام هي زمان وهي مصير . وتماثلاً كما ان الفعل الغامض لحبرة العمق يصوغ من الاحساس امتداداً وعالمًا ، كذلك فن الأم يصنع من الانسان الجسدي عضواً فرداً في هذا العالم ،

حيث يصبح له ، وفقاً لذلك ، مصير . ان جميع الرموز الى الزمان والمسافة هي ايضاً رموز الى الامومة . فالهم هو شعور جذر المستقبل ، وكل هم هو امومي ، وهو يعبر عن نفسه في فكري العائلة والدولة وفي مبدأ الوراثة الذي يمكن وراء تينك الفكرتين . فالهم يمكن إما ان يؤكد او ان ينفي ، والانسان يستطيع ان يعيش مترعاً بالهم او طليقاً منه . وكذلك يمكن للمرء ان ينظر الى الزمان على ضوء الخلود او على ضوء البرهة . ويمكن له ان يختار .
دراما الحمل والانجاب او دراما الام المربية وطفلها رمزاً للحياة حيث يجعل هذا الرمز مُدرَكًا بواسطة جميع وسائل الفن . ولقد اختار الفن الكلاسيكي والفن الهندي الحالة الاولى ، بينما اختارت مصر والغرب الحالة الثانية .
فهناك شيء ما من حاضر مجرد لم يُروَ في العضو التناسلي للذكر وفي ظاهرة العمود الدوري وفي التمثال الاتيكي ايضاً . لكن الام المربية تشير الى المستقبل ، وهي الشخص الوحيد التي يفتقدها الفن الكلاسيكي كلياً . فمن المحتمل ان اسلوب فيدياس كان عاجزاً عن ترجمتها . والمرء ليحس بان هذا الشكل يناهض معنى الظاهرة .

ولكن في الفن الديني الغربي يعتبر عرض الأمومة أشرف الاعمال وانبلها . وعندما بدت تبشير الفجر الغوطي بـ بدل تيوتوكوس بزنته أم الله الى الام دولوروزا . والام تظهر في الاساطير الالمانية (لا شك ابتداء بالعصر الكارولنجي فقط) « كفرجه » Frigga والسيدة « هوللي » . وتبدي الشعور ذاته في تخيلات المينسنجر الجميلة حينما يدعونها « السيدة شمس » والسيدة العالم « السيدة الحب » . ويتخلل كامل « بانوراما » الجنس البشري الغوطي المبكر شيء ما أمومي مهموم صبور ، زد على ذلك أن المسيحية الجرمانية الكاثوليكية (عندما نضجت فبلغت كامل وعيها لذاتها وقامت بزخم واحد فبشت في اسرارها وابدعت اسلوبها الغوطي) لم تضع المخلص المعذب في مركز الصدارة من صورتها للعالم بل انما وضعت فيه الأم المتألمة . وقراءة عام ١٢٥٠ وخلال الملحمة « التائيلية » العظمى التي شهدتها كاتدرائية

« رايس » فان المكان الرئيسي في نقطة المركز للسدنة الرئيسية ، قد خصت به المادونا ، بينما كانت كاتدرائيات باريز وأميان لا تزال تنزل المسيح بمثله . وفي مثل هذا الوقت تقريباً بدأت ايضا مدارس التوسكان في « اريزو » و « سنيا » (جويدو دا سينا) يوحون بحب الام الى « ثيوتوكوس » بيزنطة التقليديين . وبعد هذا انطلقت « مادونات » رفائيل لتشق الطريق أمام النموذج الانساني للام المعشوقة في الفن الباروكي (اوفيليا وجريتشن) هذه الأم التي يكشف سرها عن نفسه في الخاتمة المجيدة للجزء الثاني من فاوست وفي أنصهارها ومريم الغوطية المبكرة .

ومقابل هذه النماذج فان خيال الاغريق وعى الإلهات إما كأمازونات (Amazon) كأثينا ، أو خيليات من طبقة ارقى (Hetaerea) كافروديت زد على ذلك أنه كان للطراز الانثوي الذي انتجه جذر الشعور الكلاسيكي طبيعة نباتية ، ولذا فان كلمة (Ouea) تعبر في هذا المجال كما تعبر في المجالات الأخرى عن معنى ظاهرة مسهب مستوعب . ولنتأمل في قطع الاستاذية الفنية التي انتجها الفن في هذا الميدان ، في الاجسام النسائية الجبارة الثلاثة المنحوتة في الكورنيلش الشرقي من البارتنون ، ولنقارن هذه بانبل صورة للام ، بمادونا « سستين » لرفائيل ، اننا لا شك نجد أن كل جسمية قد اختفت من الاخيرة ، فهي جميعاً مسافة وفراغ . ونحن اذا ما قارنا هيلين « الياذة » بكريمهك ، الرفيقة الامومية لسيجفريد ، لالفينا أن هيلين امراة عاهرة داعرة ، بينما ان انتيغون وكليتمنيسترا هما أمازونيتان . والا نذهل عندما نرى حتى آشيل تمر صامته بمأساة الام المتجلية في كليتمنيسترا ؟

أما شخصية « ميديا » فانها ليست سوى الام دولوروزا الفاوستية لكنها مقلوبة رأساً على عقب ، ومأساة « ميديا » ليست مأساة مستقبل او مأساة اطفال بل انها هي مأساتها وعشيقها ، وهي مأساة تمثل الحياة الحاضرة المجردة ، وهذا ما جعل كونها يتهاوى وينهار . ان كريمهك تنتقم لطفلها الذي لم يولد بعد (وهو هذا المستقبل الذي قتل داخل احشائها) لكن

ميديا تنتقم فقط لسعادة قد مضت .

وعندما بلغ النحت الكلاسيكي في مرحلته المتأخرة زمناً ، تحويل صور الالهة الى صور دنيوية ، ابداع هذا النحت المثل الاعلى « الانتيني » للمرأة في افروديت الـ (Cnidian) وهذه ليست سوى قطعة جميلة ، وليس فيها أي شيء من خلق أو « أنا » (ego) بل انها هي مجرد قطعة من الطبيعة .

واخيرا وجد براكستيلس في نفسه من الشجاعة ما جعله يعرض إلهة وهي عارية تماماً . وقد قوبلت هذه البدعة بنقد شديد ، وذلك لان معاصري براكستيلس أحسوا بان عمله هذا هو دلالة على انحطاط الشعور الكلاسيكي بالعالم . ومع ان عمل براكستيلس هذا كان يلائم الرمزية الشهوانية الا أنه كان يشكل تعارضاً حاداً ووقار الدين الاقدم . ولكن في الوقت ذاته بدأ ايضاً فن تصوير شخصي يغامر في اظهار نفسه ، وحدث ذلك في وقت واحد واختراع الشكل الذي لم يُنس منذ ذلك الحين « التمثال العاري » واعني بهذا الفن التمثال النصفي (Bust) ولكن لسوء الحظ فان البحث الفني (في هذا المجال كما في غيره) قد اخطأ في اعتبار التمثال النصفي « بدايات » لـ « صورة » الشخصية . ومع أن وجهاً غوطياً يتحدث حقاً عن مصيره ، وحتى لوجه مصري (بالرغم من التخطيط القواعدي الصارم للشخص) ملامح معروفة تدل على شخص فرد (وذلك لان الوجه اذا لم يكن كما ذكرت لا يصلح ليكون مسكناً للنفس الراقى للميت ، « لكاه » Ka) ، الا ان الاغريقين قد ابتدعوا ذوقاً لعرض نموذجي بالنسبة اليهم ، يشابه تماماً ما تنتجه الكوميديا المعاصرة من اشخاص واوضاع ، والتي باستطاعة المرء أن يطلق عليها أية اسماء يشاء ويرغب . « فالصورة الشخصية » التي ابتدعها الاغريق لا يمكن التعرف على صاحبها من جلال ما لصاحبها من سمات وملامح بل انها فقط من خلال الياقطة المعلقة عليها . وهذه هي العادة المألوفة لدى الاطفال والشعوب البدائية ، وهي عادة ترتبط بسحر الاسم . فالاسم يستخدم لاستيعاب « لاحتجاز » جوهر ما لمن هو مسمى ، ويستهدف ربطه

بوصفه جسماً فيصبح بذلك خاصاً بكل مشاهد . فتأثيل قتلة الطفلة ، وتأثيل الملوك « الاوترسكان » في الكابيتول ، والصور الايقونية في الاولمبيا ، يجب أن تكون جميعاً صوراً شخصية من هذا النوع ، أي انها لا تشابه أصحابها ، بل انما هي مجرد مشخصات اطلقت عليها اسماء . ولكن الآن وفي طور اقدم من هذا ، نشأ عامل اضافي ، هو نازع العصر الى نوع من فن تطبيقي قدر له أن ينتج ايضاً الصمود الكورنثي . اما ما انتجه نحاقو هذا الفن فانما كان يثل نماذج مرحلة الحياة (...) والتي تخطىء ترجمة طبيعتها ، لكنها هي في الواقع انواع مزاجات سلوك الجمهور وموقفه ، وهكذا طلع علينا القائد الرزين الوقور والشاعر التراجيدي و « الد » ممثل الملهب العاطفة و « الد » فيلسوف المتبحر . وهذا هو مفتاحنا الحقيقي لفهم التصوير الشخصي الهيلنستي المشهور الذي يدعمه زعم لامبر له أبداً يقول بأن انتاج هذا التصوير هو تعابير عن حياة روحية عميقة ولكن ليس الأمر بشديد أهمية ما اذا كان الانجاز يحمل اسم شخص ما قد توفي منذ زمن طويل (فتثال سوفوكليس قد نحت قرابة عام ٣٤٠) او يحمل اسم رجل حي كبركليس الكريسيلى بل ان المهم هو ديتريوس الالوبوكي قد بدأ في القرن الرابع يؤكد على ملامح الفرد في التركيب الخارجي للشخص ، وبدأ لستراتوس شقيق ليسبتوس ينسخ (كما يقول بلني Pliny) قالباً من ملاط عن وجه موضوعه دون كثير من تحوير لاحق . والآن ، يا لفضالة هذا التصوير الشخصي وفق مفهومنا لما قام به رمبراندت في هذا الميدان ! وهذا واقع كان يجب ان يدركه كل واحد منا . فالنفس لا تعرف له مقراً في هذا التصوير . وأمانة النقل والدقة في النسخ في التأثيل النصفية الرومانية يخطأ فهمها إذ توصف بانها عمق سيائي . ولكن مما يميز حقاً الانجازات الارقى عن انجازات الصناعات المهرة وهواة الفن ، هو القصد الكامن وراء هذه الانجازات والذي يتعارض أكيداً والقصد الفني لكل من ماريي ولايبل . فالهم وذو المغزى في انجاز كهذا لم يستخرج بل انما ادخل على الشخص موضوع النحات ادخالاً

ونرى المثل على ما اقول في تمثال ديموستين الذي من المحتمل ان يكون قد رأى الفنان الخطيب في حياته . فنحن نشاهد هنا التأكيد ، ان لم أقل المبالغة في التأكيد على خصائص سطح الجسم (صادقة والطبيعة كما كانوا يسمون هذا العمل يومذاك) لكن مزاج الفنان يستغرقه الى درجة نرى في ديموستين الخطيب الجاد الوقور في خلقه ، ثم نعود لنصادف ديموستين هذا ذا خلق مختلف ومغاير لذاك وذلك في صور ايشنس ولسياس الموجودة الآن في نابولي .

هذا هو الصدق والحياة لا شك ، لكنه صدق وحياة هي كما أحس بها الفرد الكلاسيكي ، حياة طبق الاصل ولا شخصية . لقد تأملنا في النتائج باعيننا وقد أسأنا فهمها بموجب ذلك .

- ٣ -

اصبح بالامكان في عصر التصوير الزيتي الذي اعقب نهاية عصر النهضة قياس محتوى الصور الشخصية لاحد الفنانين قياساً دقيقاً . وبالكاد ان نجد استثناءً لهذه القاعدة فجميع الاشكال في الصورة (اكانت هذه الاشكال مفرداً او مجموعات او جمهرات) يُحس بها بوصفها صوراً شخصية ، اكان الفنان يقصد هذا الأمر ، او لا يقصده ، فصوره جميعاً هي صور غير مادية إذ انه لم يكن للفنان من خيار في هذا الموضوع. وليس هناك من شيء إنشائي اكثر من ان يلاحظ المرء ويراقب كيف يحول حتى الجريد نفسه بين يدي الانسان الفاوستي الحقيقي الى دراسة للصورة الشخصية . ولتأخذ لنا استاذين المانيين مثلاً لوكاس كرناخ وتلمان ريمشنيدر Riemenschneider اللذين لم تمسهما اية نظرية (عكس ديرر الذي جعله نازعه الى الجمالية ، لين العريكة عن دهاء وخبت امام النوازع الغريبة عنه) فاننا نجدهما يرسمان بسذاجة

وفطرية لا مثيل لها . فمن النادر ان رسم هذان الفنانان الجريد ، وإذا ما رسماه فانها يظهران نفسيهما عاجزين عاجزاً كلياً عن التركيز على التعبير عن الحاضر الآني او الجسم المحدد سطحاً . ونحن نشهد ان مغزى الظاهرة الانسانية ولذلك عرض هذا المغزى ايضاً مركزاً تركيزاً كلياً في الرأس ، وهو لهذا مغزى سيأتي اكثر منه تشريحي . والشيء نفسه يمكن لنا ان نقوله عن صورة لوكريسيا Lucrezia لديرر ، ناهيك بدراساته الايطالية والقصد المعاكس تماماً .

فالجريد الفاوستي هو تناقض في ذاته ، ولذلك فان سمة الرؤوس التي كثيراً ما نشاهدها في عروض هزيلة ، للجريد (منذ عصر النحت الكاتدرائي الفرنسي القديم) وصور الخلق الغامضة التي تحتل معنيين والتي تستثير اشمئزنا بسبب ما بذل فيها من جهد ومحاولات إرغام « لتطيب » خاطر المثل الاعلى الكلاسيكي ، هي جميعاً ضحايا لم تضح بها النفس بل انما قدمها الفهم المذهب المثقف . فنحن لا نجد في كل التصوير الذي اعقب ليوناردو صورة واحدة هامة وممتازة تستمد مغزاهامن الكائن اليوقليدي ، ذي الجسم العاري . ولا شك انه لمجرد سوء ادراك ان نأخذ هنا « روبنز » ونقارن على أي وجه كان ديناميكيته الجموح والمتجلية في أجسامه المنتفخة ، بفن براكستليس وحتى فن سكوباس . فبعد « روبنز » الشديد عن أجسام سيغنوريلي السكونية يعود بالتأكيد الى شهوانيته الرائعة . فإذا كان هناك من فنان يستطيع حقاً ان يضع حداً نهائياً للصيرورة في جمال الاجسام العارية وان يعالج الازدهار علاجاً تاريخياً (علاجاً غير اغريقي اطلاقاً) وان يعبر عن الفكرة المتدفقة من الباطن ، فان هذا الفنان هو لا شك روبنز . فلتقارن رأس الحصان في « كرنيس » البارتنور « بروؤس خيل روبنز في صورته « معركة الأمازونات » فعندئذ ستحس فوراً بالتعارض المتباين بين مفهوم نفسي العنصر الظاهري . فالجسم لدى روبنز (واعود هنا لاذكر ثانية بالتعارض المميز بين الرياضيات الابولونية والرياضيات الفاوستية) ليس حجماً (Magnitude) بل انما هو علاقة . فالمهم هو ليس نسق ظاهر تركيب

روبنز ، بل انما المهم هو امتلاء الحياة الذي يتدفق من هذا التركيب وينطلق هادراً في مجراه من الشباب الى الشيخوخة حيث الدينونة الأخيرة التي تحيل الاجسام الى لهب ، فهذه هي التي تمسك بنازع روبنز وتجذبه في نسيج الفراغ الفعال المرتعش . فمثل هذا المركب (Synthesis) هو كلاً مركب غير كلاسيكي . ولكن حتى جنيات البحر (Nymphs) عندما يصورها كورو (Corot) تبدو هي أيضاً كأنها تكاد تذوب برقع اللون في الفراغ العاكس اللامتناهي ، ولم يكن قصد الفنان الكلاسيكي كهذا القصد عندما كان يرسم الجريد .

وفي الوقت ذاته فان المثل الاعلى للشكل الاغريقي (وحدة الكائن المستقل بذاته والمعبّر عنها في النحت) وبين مجرد الاجسام الجميلة التي كانت المصورون ابتداءً من جيورجيوني حتى (Boucher) يحكون مهارتهم بها ، فهذه الاجسام مع انها شهوانية حسية لكنها تنبض بالحياة ، وهي نوع من انجاز مألوف تعبر فقط عن شهوانية لعب (مثلاً زوجة روبنز وهي ترتدي معطفاً من الفرو) وهي في تباينها والمغزى الاخلاقي للجريد الكلاسيكي لا تملك أية قوة رمزية تقريباً . ولهذا فهي كان تصوير هؤلاء رائعاً ، إلا أنهم لم ينجحوا في بلوغ ارفع مستويات التصوير الشخصي او عرض الفراغ في المنظر الطبيعي . فالوانهم من بني واخضر ومرثيم يفتقر الى الورع والى المستقبل والمصير . فهم اساتذة فقط في ميدان الشكل الابتدائي ، وعندما تحقق هذا الشكل استنزف فنهم كل اسباب وجوده . وهم الذي يشكلون عضو عنصر الجوهر في تطور تاريخ فن عظيم . ولكن اذا ما ارغم فنان ما بعد هؤلاء على ان يصل الى شكل يحتوي على كامل مغزى العالم فعندئذ يترتب بالضرورة على مثل هذا الفنان ان يدفع بمعالجة الجسم الجريد الى الكمال وذلك اذا كان عالمه هو العالم الكلاسيكي ، لكن عليه ألا يقوم بهذا العمل أبداً اذا كان عالمه هو عالم شمالنا . فمبرانات لم يصور أبداً جريداً وفق مفهومنا هذا لصدر الصورة ، واذا كان ليوناردو او تيتسيان او فلاسكين

(ومن الحديشين منزل ، ليبل ، ماربي وماني) قد صوروا شيئاً من هذا ، فان صورهم هي من الندرة بكان ، وحتى هذه الصور فانها ، مثلاً ، اجسام بوصفها مناظر طبيعية .

ولكن لا يقبل احد بان يحكم على اساتذة كسغنوريلي ومانتغنا وبوتيتشلي او حتى فيروتشيو مستوحياً حيثيات حكمه من نوعية صورهم . ان مثال الفارس « كان غراندي » هو اقرب بكثير في مغزاه الى الصورة الشخصية من برتليو كولوني ، وصور رفائيل الشخصية (وأحسن هذه الصور مثلاً صورته للبابا يوليوس الثالث ، وقام رفائيل برسم هذه الصور تحت تأثير سبستيان دل بيومبو) يمكن للمرء ان يتجاهلها جميعاً امام انجازهم المبدع . والحق ان الصورة الشخصية بدأت مع ليوناردو وأمست ذات قيمة في الفن . وهناك بين تقنية التصوير على الحائط وبين التصوير الزيتي تعارض مراوغ مخاتل . والحق ان صورة « جيوفاني بيليني » المعروفة باسم « الدوج » هي اول صورة شخصية زيتية عظيمة . وهنا ايضاً يفضح نفسه خلق عصر النهضة كخلق يحتج على الروح الفاونسية الغربية . اما حقبة فلورنسا فان جل ما تُشعر به فهو انها محاولة لاستبدال الصورة الشخصية ذات الاسلوب الغوطي (بوصفها متباينة « والمثل الاعلى » للصورة الشخصية في الفن الكلاسيكي المتأخر زمنياً والتي كانت مشهورة بواسطة التائييل النصفية لقيصر) بمجريد يثل رمزاً انسانياً . ولذلك فان كامل فن عصر الانبعاث يجب منطقياً ان يكون مفتقراً الى الملامح السيائية . ومع ذلك بقي التيار الخفي لارادة الفن الفاونسي يهدر لا فقط في البلديات والمدارس في ايطاليا الوسطى ، بل ايضاً داخل غرائز الاساتذة العظام انفسهم ، وبقي التقليد تقليداً غوطياً لا يقطع . واكثر من ذلك فان سيائية الفن الغوطي نصبت نفسها سيداً على الجريد الجنوبي (ايطاليا الجنوبية) بالرغم من غرابة هذا العنصر عنها . فابداعه (الجريد) لم يكن اجساماً تتحدث الينا بالتعريف السكوني لسطوحها المحددة . فما نراه فيها هو منظر ابكم ينتشر من الوجه ليشمل كل اجزاء الجسد ، وتستطيع العين

البصيرة ان تكشف في عراء توسكانا ذاته هوية عميقة للقماش الغوطي المزركش فكلالهما غلافان وليسا بمحدودية . اما الاجسام العارية المتكئة في كنيسة مديتشي والتي نحتها ميكالنجلو فهي جميعاً حيا نفس ولسانها . وفوق كل ذلك فان كل رأس قد صور او نحت فانما اصبح بذاته صورة شخصية ، حتى ولو كانت هذه الرؤوس رؤوساً للالهة والقديسين . فكل التصوير الشخصي الذي قام به روسالينو ، دونالكو ، بنيدتو دي مايانو ، مينودافيسولي ، هو قريب من روح فاندليك وممنلك والاساتذة الرئيسيين الاوائل ، وكثيراً من الاحيان يصعب التمييز بين انجازات هؤلاء واولئك .

ليس هناك ولا يمكن ان يكون هناك ، وهذا ما اقرره ، أي تصوير شخصي اصيل لعصر الانبعاث ، وأعني بهذا عاطفة فنية يمكن ان تفرق بين بلاط بلازو ستروبيزي . من بلاط لوجيا داي لانزي ، وبين بلاط بيروجينو من كيمابي ، وتطبع ذاتها على ترجمة الحيا . لقد كان بإمكانهم في ميدان الهندسة المعمارية وهذه ابولونية الروح ، أن ينجزوا شيئاً ما مناهضاً للغوطية ، أما في التصوير الشخصي فلا . فهذا كان رمزاً محصوراً بالروح الفاونسية . ولقد رفض ميكالنجلو القيام بهذا الواجب « التصوير الشخصي » وكرس نفسه بانفعال كما هو مألوف فيه ، لمتابعة المثل الاعلى التشكيلي ، ولا شك أنه كان سيعتبر اشغال نفسه بالتصوير الشخصي بمثابة تنازل عن عرشه . ان تمثاله النصفى لبروتس فيه من قلة الصورة الشخصية ما في تمثاله النصفى لمديتشي ، بينما ان صورة بورتيتشلي لمديتشي هي واضحة في غوطيتها من قمة رأسها حتى اخمص قدمها . ان رؤوس ميكالنجلو هي اشعارات (Allegories) في الفن الباروكي الذي كان تبدى تباشير فجره آنذاك ، وتشابهها حتى والفن الهلنستي هو شبه سطحي فقط . ونحن مهما اعجبنا بالتمثال النصفى الذي نحتة دونا تلو لأزانو (وهذا التمثال قد يكون اعظم انجازات ذاك العصر وتلك الدائرة) فان قيمته تكاد تتلاشى اذا ما وضع جنباً الى جنب والصور الشخصية التي رسمها فنائو البندقية .

ويجدر بنا هنا أن نشير الى أن هذا التغلب ، او على الأقل الرغبة في تغلب الجريد الكلاسيكي على الصورة الشخصية الغوطية (وهو أمر بمثابة تغلب الشكل اللاتاريخي على الشكل التاريخي ذي السيرة الشخصية) تظهر في وقت واحد ، وترتبط في المخطاط المقدرة على الاختبار الذاتي والاعتراف الفني وذلك وفق المفهوم الغوطي . ففرد عصر الانبعاث لم يكن يعرف حقاً ما يعنيه التطور الروحي . ولقد تدبر أمره ليعيش كلياً خارج العالم ، وهذا كان من وراء الحظ السعيد والنجاح العظيم Quattrocento^(١) (١٤٠٠ عام) ! . فليس هناك بين (Vita Nuova) (الحياة الجديدة) لدانتي وبين سوناتات ميكالنجلو أي اعتراف شعري أو صورة ذاتية من طراز رفيع .. ففرد عصر النهضة الفنان والانسان هو فريد في نوعه من انباء الجنس البشري الغربي ، وذلك لأن كلمة « التوحد » لم تكن تعني له شيئاً . فلقد اتمت حياته مجراها على ضوء وجودها اللطيف المتأدب . وكانت أحاسيسه وانطباعاته جميعاً أحاسيس شعبية وانطباعات جماهيرية ، فلم يكن لديه من شيء يخفيه أو يتحفظ فيه ، بينما كان معاصروه من الهولانديين على العكس منه تماماً إذ انهم كانوا يسرون في ظلال المجازاتهم . ولهذا فهل يجوز لنا أن نضيف فنقول بأنه نتيجة لما ذكرت اختفت ايضاً من عصر الانبعاث الرموز الأخرى كالمسافة التاريخية والديمومة والهم والأهمية والدولة وذلك طيلة المدة الفاصلة بين دانتي وميكالنجلو ؟ ففي فلورنسا الهوائية القلب ، حيث عومل جميع رجالها العظام معاملة وحشية ، والذين يبدو عجزهم عن الابداع السياسي الى جانب اشكال الدول الغربية الأخرى شاذاً غريباً ، وبصورة عامة اكثر ، كانت كلما استأسدت الروح المناهضة للغوطية (أي الروح المناهضة للمصير) وتنمرت

(١) سبق لنا أن شرحنا معناه في حاشية سابقة .

في ميادين الفن والحياة العامة ، كانت تفسح الدولة المجال أمام الدناعات الهيلينية الحقة ، دناعات آل مديتشي وخسة آل سفورزا ونذالات آل بورجيا وآل مالاتست ونفايات الجمهوريات . أما المدينة الوحيدة التي لم يكن فيها للنحت موطن قدم ، حيث كانت الموسيقى الجنوبية تشعر فيها بواضعها ، وحيث صافح الفن الفوطي الباروكي في شخص جيوفاني بيليني ، وحيث بقي عصر الانبعث مسألة هواية عرضية لفنون جميلة ، وحيث كان فيها للتصوير الشخصي قيمة ووزن ، وبذلك أصبح لها دبلوماسية ذكية أدبية وإرادة للديمومة السياسية ، أقول إن هذه المدينة الوحيدة هي مدينة البندقية .

- ٤ -

ولد عصر الانبعث من احشاء التحدي ، ولذلك اقتقر الى العمق والسعة والامتداد والثقة بالغريزة المبدعة . والحق ان هذا العصر كان الحقبة التاريخية الواحدة والوحيدة التي كانت تلح على النظرية أكثر بكثير من الانجاز ، وهي في تعارضها الحاد والفوطي والباروكي ، المرحلة الوحيدة ايضاً التي كانت فيها المقاصد المكونة نظرياً تتقدم على (واحياناً تتجاوز بما فيه الكفاية) المقدرة على الانجاز . ولكن الحقيقة ، حقيقة ارغام الفنون الافرادية على الصيرورة توابع تدور في فلك النحت الكلاسيكي لا تستطيع في نهاية المطاف ان تبدل من جوهر هذه الفنون ، وهي لا تستطيع الا ان تفقرها مما في مخزونها من امكانات باطنية . فهذا العصر لم يكن بالنسبة الى طبيعتي الوسيلة والحجم بالعصر البالغ العظمة ، ومع انه كان نظراً لصراحته وبساطته المطلقتين عصراً جذاباً ، الا اننا نفتقد فيه نتيجة لهذا ذلك الصراع الفوطي والمشاكل الجبارة غير المحكمة التي تمتاز بها المدارس الريفثية والفلمنكية . فسهولة عصر الانبعث المغربية المضللة ونقائمه يرتكزان الى حد كبير جداً على المراوغة وحسن التخلص ، المراوغة من إحجام (إحجامات) اعمق بمساندة قاعدة حسنة الظاهر

وبسيطة . ولا شك ان اوضاعاً كهذه كانت ستكون اوضاعاً مميّنة بالنسبة الى رجال يمتلكون باطنية كباطنية مملتك ، او قوة كقوة غرنيفالد في عالم الشكل التوسكاني . فمثل هؤلاء الرجال كانوا لا شك سيمعجزون عن تطوير قوتهم بواسطة وخلاها ، فمثل هذا التطوير لا يمكن ان يتم الا اذا وجهوا قوتهم ضد مثل هذه الاوضاع . ونحن عندما نرى ، والحق نرى ، ان شكل اساتذة عصر الانبعاث خال من الضعف نميل الى المبالغة في تقدير انسانيتهم . ففي الفنين من غوطي وباروكي كانت الفنان العظيم كلية ينجز فنه ويعمه ويستكمل لغته ، بينما كان فنان عصر الانبعاث يكتفي بتدمير فنه فقط .

وهذه كانت الحال بالنسبة الى ليوناردو ورفائيل وميكالنجلو، هؤلاء الرجال العظماء الثلاثة فقط الذين عرفتهم ايطاليا عقب دانتي . أوليس غريباً انه كان من المتوجب ان يوجد بين اساتذة الفن الغوطي (هؤلاء الذين لم يكونوا سوى عمال صامتين في ميدان فنهم ، ومع هذا حققوا اسمى العظمة التي كان يمكن تحقيقها داخل اطار تقليده وميدانه) وبين اساتذة البندقية وهولاندي عام ١٦٠٠ (والذين كانوا بدورهم عمالاً) هؤلاء الرجال الثلاثة الذين لم يكونوا نحّاتين ، او مصورين ، بل مفكرين ، ومفكرين لم يشغلوا بالضرورة انفسهم فقط بجميع وسائل التعبير الفني الموجودة ، بل انما اشغلوا انفسهم بألف شيء آخر الى جانب تلك ، ولم يعرفوا ابدأ دعة او راحة او قناعة بمساعهم الى الوصول للجوهر الحقيقي لكي ينفذوها وهدفها ؟ الا تعني هذه الحقيقة ان هؤلاء الفنانين الثلاثة لم يستطيعوا في عصر الانبعاث ان يجدوا ذواتهم ؟ فلقد جاهد كل واحد من هؤلاء المعالقة الثلاثة كل منهم وفق طريقته وخياله الخاصتين كي يصبح «كلاسيكياً» حسب المفهوم المديتشي ، ومع ذلك فانهم كانوا هم انفسهم الذين دمروا الحلم بطريقة او اخرى ، (رفائيل فيما يتعلق بالخط وليوناردو بالسطح ، وميكالنجلو بالجسم). ففيهم يتضح جلياً ان النفس المضللة تجدد طريق عودتها الى نقطة انطلاقها الفارسية . اما ما كانوا يقصدونه فانما كان يتمثل في محاولتهم لاستبدال العلاقة بالتناسب واثر الضوء والهواء بالرسم والفراغ

المجرد بالجسم اليوقليدي . غير انه لم يستطع هؤلاء او غيرهم من معاصريهم ان يلتجؤوا نحتاً يوقليدياً سكونياً ، لأن مثل هذا النحت كان ممكناً ولمرة واحدة وحيدة فقط في اثينا . فالانسان يحس في جميع اعمالهم بموسيقى سرية ويشعر في كل اشكالهم بنوعية الحركة ، ويلمس نوازعهم الى المسافات والاعماق . فهم لم يكونوا يتجهون نحو فيدياس بل انما نحو بالسترينا : ولم يصبحوا فيما بعد جزءاً من الآثار الرومانية ، بل انما امسوا جزءاً من الموسيقى الكاندرائية الهادئة فلقد اذاب رفائيل التصوير الفلورنسي على الحائط ، وميكلانجلو التمثال ، وكان ليوناردو قد بدأ يحلم برمبراندت وباخ . وكانت كلما ازدادت جهودهم إحساساً بضائرتهم لتحقيق فكر العصر تزود هذه الجهود في لا حسيتها .

ان النهجين الغوطي والباروكي هما شيئان كائنان ، بينما ان نهج عصر الانبعاث هو مجرد مثل أعلى ، لا يمكن ادراكه ككل المثل العليا الاخرى ، يطفو على سطح إرادة العصر . فجيوتو هو غوطي في نهجه ، اما تيتسيان ، فهو فنان باروكي ، ولقد رغب ميكلانجلو في ان يصبح فنان عصر الانبعاث لكنه فشل في تحقيق رغبته هذه ، اذ ان كل ما هنالك لديه من مطامح ، غلبت الروح التصويرية في تحقيق رغبته فيه . فلقد غلبت الروح التصويرية كل ما كان لديه من تشكيل وما كان لهذا التشكيل من طموح ، وكانت هذه الروح التصويرية تضرر ايضاً المرثي الشالي للفراغ . وحتى انه كان يحس في عهد مبكر يعود الى عام ١٥٢٠ على ان التناسب الجميل والقاعدة المجردة هما شيئان متخشبان متكلفان . فالكورنيس الذي يصفه ميكلانجلو لواجهة ، سانغالو النقية في « كلاسيكيتها » كان لا شك تشويهاً من وجهة نظر عصر الانبعاث ، لكن ميكلانجلو والكثيرين غيره كانوا يحسون بان هذا الكرنيس هو ارفع بكثير من المجازات اليونان والرومان .

وكما ان بترارك كان أول فلورنسي كرس نفسه تكريساً منفصلاً لعصر « الانتيك » ، كذلك فان ميكلانجلو قد قدر له ان يكون آخرهم ، لكن هذا التكريس لم يكن تكريساً كلياً ، فالمسيحية الفرنسيسكانية ، مسيحية

فرا انجيليكو ، بما لهذه من رقة مراوغة اربية وورع هادىء انعكاسي ،
(والتين تدين لهما ثقافة الجنوب في عصر الانبعاث بأكثر مما يقال او يفترض)
كانت قد بلغت آنذاك نهايتها . فالروح الجليله للحركة المناهضة للاصلاح
كانت تعيش رزينة رائعة منعشة ثقيلة الوزن في شخص ميكالنجلو . ونحن
نشهد في هذه المرحلة شيئاً ما من انتاج عصر النهضة الذي كان يعتبر آنذاك
« كلاسيكياً » ، لكنه لم يكن في الواقع سوى رداء نبيل متعمد يغطي
الاحساس المسيحي الالماني بالعالم نفسه به ، وكما سبق لنا ان ذكرنا فيما تقدم
فان مركب القنطرة المستديرة والعمود ، الاثير لدى النازع الفلورنسي كان ذا
أصل سوري ، ولكن فلنقارن العمود الكورنثي الكاذب (Pseudo) والعائد
الى القرن الخامس عشر ، باعمدة أثر روماني حقيقي ، واذكر حين مقارنتك
ان مثل هذه الآثار كانت تعرف فوراً حال مشاهدتها ! ان ميكالنجلو وحده
هو الذي لم يكن يتسامح بانصاف الحلول ، فهو كان يريد النقاء ويستهدفه
وكانت قضية الشكل بالنسبة اليه قضية دينية ، ولقد كان يطلب الحصول على
كل شيء او لا شيء (وهو الوحيد في هذا النهج) . وهذا هو التفسير الوحيد
للصراع المتوحد المرعب لهذا الانسان ، ولا شك انه كان اشد شخصيات فننا
شقاء وتعباً ، فالاجزاء المعذبة المرعبة غير القنوعة في اشكاله كانت تهرب
معاصريه وتخيفهم . وكان النصف الاول من طبيعته يجره الى الكلاسيكية ،
وهذا بما أفضى به اخيراً الى النحت ، ونحن نعلم جميعاً بما كان لـ (Laocoon)
الذي اكتشف حديثاً من أثر في نفسه . فليس هناك من رجل أخلص الجهد
كما اخلصه ميكالنجلو كي يجد بواسطة الازميل طريقة الى عالم مدفون . فكل
شيء أبدعه كان يرمي الى ابداعه ابداعاً نحتياً ، ونحتياً وفق ما فهمه هو
وحده من معنى لهذه الكلمة . فالعالم معروض « في إله الرعاية العظيم — Pan »
والعنصر الذي أراد غوته ان يعبر عنه عندما ادخل شخصية هيلينا في الجزء
الثاني من فاوست ، والعالم الابولوني بأشدهما لوجوده من خس جسدي ، هذه
كانت هي نوازع جهاده بكل ما له من قوة كي يستولي عليها ويثبتها في كل

فني ، وذلك عندما كان يقوم بتصوير سقف « سستين » . فكل ذريعة من ذرائع التصوير على الحائط (محيطات الشكل والسطوح الواسعة والقرب الهائل للأجساد العارية ومادية اللون) قد اجهدت هنا (سقف سستين) للمرة الاخيرة وعصرت عصراً حتى قشرتها كي تحرر الوثنية ، وثنية عصر الانبعاث الارقي التي كانت تقبح بها جوانحه . لكن نفسه الثنائية ، النفس المسيحية الغوطية ، نفس دائني ونفس موسيقى الامتدادات العظمى كانت تشد به نحو اتجاه معاكس لذلك في مفهومه ، فمنهاجه للتجمع (Ensemble) هو منهاج واضح الروح في ميتافيزيقته .

فلقد كان هو صاحب الجهد ، المكرر ثانية فثانية كي يُضَمِّن كلية شخصية الفنان لغة الحجر ، لكن المادية اليوقليدية لم تلاقِ داخل ميكالنجو الا الفشل ، فهو لم يقف منها موقف الاغريقي ، زد على ذلك ان طبيعة التمثال الذي عمل به الازميل ، هي طبيعة تناقض بحد ذاتها الشعور بالعالم الذي يحاول ان يجد شيئاً ما ، لا ان يمتلك شيئاً ما ، بواسطة الحمازة الفني .

فلقد كان المرمر بالنسبة الى فيدياس هو المادة الكونية التي تستغيث مطالبة بشكل . وقصة بيجاليون وغالاتيا (Galatea) تعتبر عن جوهر كل جوهر ذاك الفن ، بينما ان المرمر كان في نظر ميكالنجو هو العدو الذي يجب ان يُغلب ويُقهر ، والسجن الذي يتوجب على ميكالنجو ان يحرر منه فكرته كما حرر سيجفريد برونهلي . وكل انسان يعرف نهج هذا الفنان في عمله . فهو لم يعالج كتلة المرمر علاجاً بارداً من كل زاوية من زوايا الشكل المقصود ونظرياته ، بل انما هاجم الكتلة المرمرية هجوماً جبهياً انفعالياً فكان ينحت فيه كأنه ينحت في الفراغ ، ويقتطع المادي منها مدماكاً بعد مدماك ويفوص فيها اعمق فأعمق حتى يجعلها تنطق بلغته وتحدث بلسانه بينما كانت الاعضاء (اعضاء التمثال - المترجم) تنشئ وتطور نفسها ببطء من وجه كتلة المرمر الغشيم . وربما انه لم يسبق لأحد ان عبر بتعبير اوضح من هذا عن رعب العالم في حضرة الصير - الموت - وعن الارادة العازمة على التغلب

عليه واسره داخل الشكل المتذبذب . ولا يوجد أي فنان غربي كانت علاقته بالحجر علاقة ود وألفة وفي الوقت ذاته علاقة استاذ ماهر منفعل ، كما كانت علاقة ميكالنجلو به . فالحجر كان رمزه الى الموت . وفي الحجر يُقيم المبدأ المعادي الذي كانت طبيعة ميكالفجلو الشيطانية تجاهد دائماً للتغلب عليه ، ولا فرق في هذا أكان ميكالنجلو يقوم بنحت التماثيل أو بناء العمارات من الحجر . ولقد كان هو النحات الواحد من عصره الذي اوقف كل مجهوداته على المرمم . فقالب البرونز يسمح للمثال ان يستنجد بنوازع تصويرية ويستخدمها ولهذا فان البرونز كان يلقي حظوة عند فناني عصر الانبعث الآخرين وعند الاغريق الارفف حساً ، لكن العملاق (ميكالنجلو) بقي مترفعاً عن البرونز .

كانت الوقفة (البوز) البرهية الجسمية هي ما أبدعه النحات الكلاسيكي ، لكن هذا الفنان الفاوستي كان عاجزاً عن اصطناع مثل هذه الوقفة لتماثيله ، فهذا تماماً كما في قضية الحب ، فان الرجل الفاوستي لا يكتشف في الأصل العمل الناجم عن اتحاد رجل وامرأة ، بل انما يكتشف حب دانتي العظيم ، ويكتشف ما وراء هذا الحب الأم المهتمة . فشوانية ميكالنجلو كشوانية بتوفن ايضاً ، هي شوانية غير كلاسيكية بكل ما يمكن للكلاسيكية أن يكون لها من شوانية . فهو ينتج جرائد (جمع جريد) ويقدمها قرباناً للمثل الاعلى الهيليني) لكن النفس داخل هذه الجرائد هي التي تسيطر وتنكر الشكل المنظور . فمكالنجلو يستهدف ويريد اللانهاية ، كما كان يستهدف الاغريقي التناسب ويطلب القاعدة ، وهو يعانق الماضي والمستقبل ، كما كان الاغريقي يعانق الحاضر . وكانت العين الكلاسيكية تمتص الشكل التشكيلي إلى داخلها ، بينما كان ميكالنجلو يبصر بالعين الروحية ويحترق لغة صدر الصورة للحسية الفورية ، ولذلك حتم عليه في المدى الطويل أن يدمر اوضاع هذا الفن وظروفه . فلقد أمسى المرمم اتفه من تافه بالنسبة الى إرادته للشكل ، لذلك توقف عن النحت والتفت الى الهندسة المعمارية . وعندما

اكتملت شيخوخته واكتفى بانتاج هتافات فطرية فقط كادونا « روندانيني » (Rondanini) وكان بالكاد يبرز مشخصاته من الكتلة ويصقلها ، آنذاك بدأ ينساب النازع الموسيقى من فنه . وأخيراً لم يستطع ميكالنجلو أن يكبح من جماح حافزه على الشكل الكونتربونتي ، ولما كان غير راضٍ مطلقاً عن الفن الذي افنى عليه حياته ، ومع ذلك كان لا يزال خاضعاً كلياً للإرادة التي لا تخمد للتعبير عن ذاته ، لهذا حطم دستور الهندسة المعمارية لعصر الانبعاث وابتدع الدستور الروماني الباروكي عوضاً منه . واستبدل علائق المادة والشكل بالمباراة بين القوة والكتلة ، وجمع الأعمدة في 'حزم' ، أو دفع بها في الكوى والمحاريب . وفض طبقات البناءات بانصاف من الأعمدة الضخمة وأعطى الواجهة نوعاً من الجيشان وقوة دافعة . فاذا تحول عن القياس للنغم ، وخضعت السكونية للديناميكية . وهكذا جندت الموسيقى الفأوسية زعيم كل الفنانين الآخرين ليعمل في خدمتها .

انتهى ميكالنجلو تاريخ النحت الغربي ، وكان كل ما جاء بعده مجرد سوء فهم أو شيء ما شبيه بالتذكّر . اما خليفته الحقيقي فكان باليسترينا ولننتقل الآن الى الحديث عن ليوناردو الذي كان يتحدث بلغة تختلف عن لغة ميكالنجلو ، بكل ما للمثل الاعلى التوسكاني من روابط قلبية . فهو وحده لم يكن يطمح الى ان يكون نجّاتاً او مهندساً معمارياً . والحق انه كان وهماً غريباً ذاك الوهم الذي انتشر في عصر الانبعاث والقائل بأنه من الممكن ادراك الشعور الهيليني ومذهبهم في الشكل الخارجي للبناء بواسطة الدراسات التشريحية . ولكن عندما درس ليوناردو التشريح ، فهو لم يدرسه بوصفه تشريحاً لصدر الصورة ، كما كانت حال ميكالنجلو ، اي بوصف طوبوغرافية السطوح تدرس رغبة في التشكيل ، بل انما درسه بوصف هذا العلم (التشريح) سيكولوجياً لتفهم الاسرار الباطنية . فبينما كان ميكالنجلو يحاول ان يدخل غصباً كامل مغزى الوجود الانساني في لغة الجسد الحي ، كانت دراسات ليوناردو تظهر عكس ما يريده ميكالنجلو ويتوخاه . فالسفوماتو (Sfumato)

الأثير جداً لقلبه هو اول دليل على نبذه للحدود الجسدية لصالح الفراغ ولهذا فان السفوماتو هي نقطة الانطلاق للمذهب الانطباعي . فليوناردو يبدأ بالباطن ، بالفراغ الروحي داخلنا ، ولا يبدأ بخط التعريف المقرر ، وعندما ينتهي (اي انه اذا كان ينتهي مطلقاً دون ان ينجز الصورة) يسي جوهر اللون كأنه مجرد نفثات يزفر فوق التركيب الحقيقي للصورة ، وهذا امر غير جسدي ولا يمكن وصفه . ان صور رفائيل تنتهي الى مستويات ينضد عليها مجموعاته الحسنه الانتظام ، وينفتح على الكل بمؤخرة صورة حسنة التناسب . لكن ليوناردو لا يعرف سوى فراغ واحد ، وهو فراغ واسع وخالد ، ومشخصاته تطفو فيه على ما كانت عليه حالها . فالاول (رفائيل) يضع داخل اطار الصورة مجموعة من الاشياء الافرادية القريبة ، بينما ان الثاني (ليوناردو) يقطع جزءاً من اللانهاية .

لقد اكتشف ليوناردو الدورة الدموية . ولم تكن الروح التي دفعت به الى هذا الاكتشاف بروح عصر الانبعاث ، بل انما الامر على العكس من هذا تماماً ، فكامل مجرى افكاره قد نأى به خارج مفاهيم عصره . ولم يكن باستطاعة ميكالنجلو او رفائيل الوصول الى مثل هذا الاكتشاف ، وذلك لان علم تشريحهم التصويري يعالج فقط الشكل والوضع ، ولا يتطلع الى وظيفة الاجزاء ، ونقول بلغة رياضية ان معالجاتها التشريحية كانت معالجات ستريومترية تقابلها معالجات ليوناردو التحليلية . أفلم يجد عصر الانبعاث ان دراسة الاجسام تكفيه لاعداد مناظر عظيمة مصورة ، وبذلك يكون قد اخضع الصيرورة لحساب الصير مستنجداً بالموتى ليجعلوا له الـ Eia. (الجسد) A'Rapa الكلاسيكية مألوفة للحوية الشمالية المبدعة ؟ لكن ليوناردو كان كروبنز وسيفغوريللي ، يتجرى الحياة داخل الجسد لا الجسد نفسه . ولقد جاء اكتشافه للدورة الدموية معاصراً لاكتشاف كريستوفر كولومبس ، وكلا الرجلين متشابهان تشابهاً عميقاً لانها يمثلان انتصار اللانهاية على الحدودية انشائية للحاضر المحسوس به . وهل كان بإمكان أي افريقي ان يهتم بقضايا

كقضايا ذينك الاثنين ؟

فلقد كان تحري الاغارقة داخل منظمتهم الخاصة من القلة كتحريم عن منابع النيل ، فشل هذه القضايا هي قضايا تعرض الدستور اليوقليدي لكيوننتهم للخطر . ففي مجرد كلمة « اكتشاف » يوجد شيء ما هو صريح في لا كلاسيكيته . فلقد كان الاغريقي يبذل كل جهد كي لا يُنزع القناع ، الغلاف المادي ، عن أي شيء كوني ، لكن القيام بمثل هذا العمل ، بفض الغلاف المادي هو أهم مميزات حافظ الطبيعة الفاوستية . فلقد تمت اكتشافات العالم الجديد والدورة الدموية والكون الكوبرنيكي في وقت واحد تقريباً ، وهذه الاكتشافات في اعماقها تتساوى جميعاً في أهميتها ، زد على ذلك ان اكتشاف ملح البارود (السلاح البعيد المدى) واكتشاف المطبعة (المخطوط البعيد المدى) قد تما في وقت ابكر قليلاً من ذلك الوقت .

لقد كان ليوناردو مكتشفاً من قة رأسه حتى أخص قدمه ، وكان الاكتشاف ، في مجمل القول ، كامل طبيعته . فالفرشاة والازميل والمشرط « المُشَرَّح » وقلم الرصاص الحاسب والفرجار للرسم ، جميع هذه الاشياء كانت متساوية في أهميتها لديه . وهي كانت بالنسبة اليه بمثابة ما كانت البوصلة البحرية بالنسبة الى كولومبوس . وعندما ينجز رفائيل باللون الرسم الايجازي فهو يؤكد على الظاهرة الجسدية في كل لمسة من لمسات فرشاته ، لكن ليوناردو يكشف في « كروكياته » (Sketches) المرسومة بالطبشور الأحمر وفي مؤخرات صوره عن الاسرار الهوائية في كل خط من خطوطه . ولقد كان ليوناردو أول من ركز فكره على الطيران ايضاً . فان يطير المرء وان يحرق نفسه من الارض وان يضيع ذاته في سعة الكون وامتداده ، أليس هذا كله طموحاً فاوستياً من ارفع طراز ؟ أليس هو في الواقع تحققاً لاحلامنا؟ ألم يلاحظ من قبل كيف ان الاسطورة المسيحية أمست في التصوير الغربي عبوراً للمشخصات وقت هذا النزاع ؟ فكل ما هو من مصور يرتفع الى السماء ويسقط في الجحيم ، فالمشخصات الالهية التي تطفو فوق الغيوم ،

والملائكة والقديسون الذين يحومون أحراراً طلقاء ، والتأكيد الملحاح على التحرر من ثقل الأرض، جميع هذه الامور كلها هي شعارات لطيران النفس ، وخاصة من خصائص المسيحية الفاوستية وبعيدة كل البعد عن المسيحية البرزخية .

- ٥ -

ان التحول من التصوير على الحائط في عصر الانبعاث ، الى التصوير الزيتي لفناني مدينة البندقية هو قضية من قضايا التاريخ الروحي . وعلينا ان ندرك الملامح البالغة في وقتها والسمات البالغة في رقتها كي نتمكن من ان نفطن الى عملية هذا التبدل . فنحن نستطيع ان نبصر بالتبدل في كل صورة تقريباً ابتداءً من سيفساء « بطرس ومال الجزية » الموجودة في كنيسة برانكتشي، فمؤخرة الصورة الحلقية التي اعطاها بيرو ديلا فرنشسكا لمشخصات فريديغو وباتيسا اوف اوربينو ، فصورة بيروجينو « للمسيح وهو يقدم المفاتيح » فطبيعة رضاء التصوير على الحائط بالشكل الاجتياحي الجديد ، بالرغم من ان التطور الفني الذي دفع به رفائيل خلال مجرى عمله على « ستانزا » الفاتيكان هو الامر الوحيد تقريباً الذي يكشف لنا مجلاء ما بعده جلاء عما طرأ من تبدل على الفن . فالتصوير الفلورنسي على الحائط يستهدف الواقعة (Actuality) في الاشياء الفردية وينتج مجموعة من اشياء كهذه في تنضيد معماري . بينما ان التصوير الزيتي من جهة اخرى يرى هذه الاشياء ككل بثقة متزايدة طرداً بالامتداد ، يرى هذه الاشياء ككل ، ويعالجها بثقة متزايدة طرداً بالامتداد بوصفها ممثلة له . (الامتداد - المترجم) لقد ابدع الشعور الفلورنسي بالعالم التقنية الجديدة التي يحتاج اليها ، لذلك نبذ اسلوب الرسم كما نبذته الهندسة التحليلية منذ ايام اوريسم (Oresme) فلقد حول المرئي المسطري المرتبط بنازع الهندسة المعمارية الى مرئي هوائي نقي يرتبط بتدرجات نغم

لا وزن له او ثقل . ولكن تعارض فن عصر الانبعاث (المائل في عجزه اما عن فهمه لنوازعه الاعمق وإما عن فشله في تحسين المبدأ المناهض للفن الغوطي) جعل عملية الانتقال عملية غامضة شاقة . فلقد كان كل فنّان ينساق مع التيار وفق نهجه الخاص ، فكان احدهم يصور بالزيت على الحائط العاري وبذلك حكم على انجازاته بالفناء (المشاء الاخير لليوناردو) وكان غيره يصور صوراً كأنها صور حائط (فريسكو) (ميكالنجلو) . وكان بعضهم يغامر والبعض الآخر يخمن او ينفر خجلاً . لقد كانت حالهم كما هي الحال دائماً عندما ينشب الصراع بين اليد والنفس ، بين العين والاداة ، بين الشكل الذي يريده الفنان وبين الشكل الذي يريده العصر ، الصراع بين التشكيل وبين الموسيقى . وعلى هذا الضوء نستطيع ان نفهم اخيراً ذلك المجهود الجبار الذي بذله ليوناردو في الرسم الايجازي (Cartoon) المعروف باسم « سجادو المحوس » والموجود في اوفيزي . (Uffizi) وهذا الرسم هو اعظم القطع الفنية واشدها جرأة في عصر الانبعاث ، ولم يراود حتى الخيال اي شيء كهذا الرسم حتى عصر رمبراندت . فليوناردو وهو يتسامى في هذا الرسم فوق كل القياسات البصرية وكل شيء يُسمى رسماً او ايجازاً او تأليفاً او موسيقى ينطلق غير هباب او وجل ويندفع في تحديه للفراغ الخالد ، فاذا بك ترى كل ما هو جسدي في هذا الرسم يطفو كأنه الكواكب السيارة في نظام كوبرنيكوس او كأنه الانعام في فوغات باخ تتأرجح في ايهام الكاندراثية وعتمتها . ان رسماً ديناميكياً كهذا للفراغ لا يمكن ان يبقى وفق الامكانيات التقنية لذاك العصر سوى جذع تمثال . (Torso)

أما في مادونا سستين التي تعتبر مجموع كل مجموع عصر الانبعاث ، فارت رفائيل يجعل ايجاز الرسم يحتذب الى داخله كامل محتوى الانجاز . وهذه المادونا تعتبر أعظم وآخر خط في الفن الغربي . فالتقليد يبدو لدى رفائيل قد أجهده شدة الشعور الباطني حتى نقطة الانهيار تقريباً . (وهذا مما يجعل رفائيل أقل فناني عصر الانبعاث صراحة ووضوحاً) ومع ان رفائيل لم يعتمد

الصراع والمشاكل ، فهو لم يكن يدري بها من قريب او بعيد ، إلا انه انطلق بالفن الى حافة حيث لم يعد بإمكان الفن معها ان يتهرب او يتملص من الانغماس ، وعاش رفائيل لينجز اقصى الامكانيات داخل عالم شكل الفن . ان الرجل العادي الذي يعتقد في رفائيل الصراحة والسذاجة لا يستطيع ان يتحقق مما يستهدفه منهاجه ويعتلج به . فلننظر ثانية ايها القارئ الى «المادونا» المتبدلة . فهل لاحظت كيف ان سحب الفجر الصغيرة تحول ذاتها الى رؤوس طفل وتحيطه بالجسم الرئيسي المخلق ؟ فهذه السحبيات هي جهرة لم تولد بعد جهرة من الذين تشد بهم المادونا الى الحياة .

ونحن نلتقي ثانية بمثل هذه السحب الخفيفة والتي تحمل المعنى ذاته وذلك في الخاتمة العجيبة للجزء الثاني من فاوست . وفي هذا الذي لا يفتن لدى رفائيل ، وفي لا شعبيته الرائعة هذه يتجلى انتصاره الباطني على الشعور بعصر الانبعاث داخله . اننا نفهم بروجينو بلحة واحدة ، ونعتقد فقط باننا نفهم رفائيل . فخطه بالذات ، وطابع الرسم ذاك الذي يبدو كلاسيكياً الى ذاك الحد ، هو شيء ما يطفو في الفراغ محلقاً متسامياً كبيتوفن . وفي هذا الميدان فان رفائيل هو دون كل الفنانين وضوحاً ، وهو أقل وضوحاً حتى من ميكالنجلو الذي يكشف قصده عن نفسه في كل هتامية انجازاته . أما لدى فرا بارتولوميو Fra Bartolommeo ، فان الخط المادي المحدد لا يزال هو المسيطر سيطرة كلية . فهذا الخط خط كله صدر صورة ، ومغزى الانجاز قد ترجم بواسطة تعريف الاجسام ترجمة مستوعبة . لكن الخط أمسى عند رفائيل صامتاً مترقياً مقنعاً ينتظر وهو على اشد ما يكون من التوتر الذوبان في اللانهاية ، في الفراغ والموسيقى .

أما ليوناردو فانه كان اثناء ذلك قد تجاوز الحدود ، فصورته «عبادة المجوس» هي موسيقى . وليس من باب الصدفة ، بل انما هي حالة ذات مغزى عميق كون ليوناردو في هذا الانجاز (عبادة المجوس) كما في انجاز «الآخر» القديس جيروم لم يتجاوز اللون البني ، مرحلة «رمباندت»

اللون البني الجوي للقرن القادم . وبالنسبة الى ليوناردو فانه قد بلغ كامل امتلاء ووضوح قصده بواسطة اعماله في تلك الحال ، ولو أنه خطأ خطوة واحدة اخرى في ميدان اللون لكان قد دمر النفس فيما ابدعه . (وذلك لان ميدان اللون كان لا يزال خاضعاً للمحدودية الميتافيزيقية لاسلوب التصوير على الحائط) . فالشعور باعق اعماقه والذي كان من المحتم فيما بعد على التصوير الزيتي ان يصبح عربته ، جعل ليوناردو يرهب من اتمام صورته على الحائط وصقلها اللذين (الاتمام والصقل) كانا سيدمران حتى فكرته . فدراساته في حقل هذا النوع من التصوير تظهر كيف ان علاقته بجفر رمبراندت على المعدن كانت علاقة جد وثيقة والحفر على المعدن هو فن (غير معروف في فلورنسا) موطنه موطن الكونتربونتية نفسه . ولقد خصت مدينة البندقية فقط ، التي كانت خارجة على التقاليد الفلورنسية ، بان تنجز ماجاهد ليوناردو من اجله هنا ، فتصوغ عالم لون يعني الفراغ لا الاشياء . ولهذا السبب ايضاً عزم ليوناردو (عقب محاولات لا تعد ولا تحصى) على ان يترك رأس المسيح في صورة «العشاء الاخير» غير منجز . فرجال عصره لم يكونوا ناضجين حتى يفهموا التصوير الشخصي ، بما لهذه الكلمة من مفهوم لدى رمبراندت ، اي ان يبني الفنان من لمسات الفرشاة الديناميكية والاضواء والانغام بناءً رئيسياً لتاريخ نفس. ولكن ليوناردو وحده كان له من العظمة ما يكفيه لأن يختبر هذه المحدودية بوصفها مصيراً ، فالآخرون قد اشغلوا انفسهم بتصوير الرؤوس (وفق الحالات التي عينتها مدارسهم الخاصة) ولكن كان لليوناردو (وهو الاول هنا الذي جعل الايدي تتكلم ايضاً وتحدث بلسان سيائي) قصد اشد اتساعاً في لا نهائيته من مقاصدهم . فلقد كانت نفسه تهوم بعيداً في المستقبل ، بالرغم من ان اجزاء جسده الفانية ، عينه ويده ، قد أضعفت روح العصر . ولا شك ان ليوناردو كان اوسع الثلاثة العظام حرية . فهو كان بعيداً عما كانت طبيعة ميكالنجلو الجبارة تصارع عبثاً ضده . لكنه كان يألف جميع قضايا الكيمياء والتحليل الهندسي والسيكولوجيا (وطبيعة غوثيه الحية كانت ايضاً طبيعة ليوناردو) وتقنية

الاسلحة النارية . وليوناردو كان اعمق من ديرر واشجع من تيتسيان واوسع ادراكاً من اي إنسان عاش في عصره ، وهو كان في جوهره فنان جذوع التماثيل . وكذلك كان ايضاً ميكالنجلو النحات المتأخر زمناً ، لكن وفق مفهوم مغاير لمفهوم ليوناردو ، ولقد بلغ في ايام غوته ذاك الذي لم يستطع ان يبلغه مصور « العشاء الأخير » وتجاوزته الناس ايضاً .

كان ميكالنجلو يجاهد لارغام الحياة على ان تدب في عالم شكل ميت ، اما ليوناردو فكان يحس بعالم شكل جديد في المستقبل ، اما غوته فلقد تكهن بأنه لا يمكن ان تقوم عوالم شكل اكثر . وبين الاول والأخير تقع القرون الناضجة للحضارة الفلوسفية .

- ٦ -

يبقى أمامنا ان نعالج الآن الطبائع الأساسية للفن الغربي خلال مرحلة الاكتمال . ويمكن لنا في هذه ان نلاحظ الضرورة العميقة لكل التاريخ ناشطة فعالة . لقد تعلمنا ان نفهم الفن بوصفه ظاهرة اولية ، ونحن لم نعد نتطلع لنبحث عن عمليات مبدأ العلة والممول كي يقدم وحدة لقصة التطور . ولقد اقمنا بدلاً من هذا المبدأ فكرة المصير لأحد الفنون ، وقبلنا بالفنون كتراكيب عضوية للحضارة ، تراكيب عضوية تولد وتشيع وتموت أبداً .

عندما بلغ عصر الانبعاث نهايته (أي آخر اوهامه) بلغت النفس الغربية مرحلة نضوج وعيها لقوتها وامكاناتها الخاصة فلقد اختارت فنونها . ففي المرحلة المتأخرة زمناً أمسى الفن الباروكي ، كالفن الايوني تماماً ، يعرف ما الذي يجب ان تعنيه لغة شكل فنونه ، وتوجب على الفن ان يصبح فلسفة دينية بدلاً من ان يكون ديناً فلسفياً . فتقدم الاساتذة العظام الى الطليعة ليحلوا محل المدارس الغفل من الاسماء ويتبدى أمامنا حين بلوغ الحضارة

فرونها منظر مجموعة رائعة من الفنون العظمى الحسنة الانتظام والمترابطة كوحدة بواسطة وحدة الرمز الاولي الذي يكن وراءها جميعاً ، فالمجموعة الابولونية من الفنون التي تنتظم التصوير على الآنية وعلى الحائط والتضريس والمهندسة المعمارية المنتظمة للاعمدة صفوفاً ، والدراما الاتيكية والرقص ، أقول ان هذه المجموعة تركز على التمثال العاري . بينما ان المجموعة الفاوستية تشكل ذاتها حول المثل الاعلى للانهائية الفراغية المجردة ، أما مركز ثقلها فهو الموسيقى الاداتية . فمن هذا المركز تشع خيوط رفيعة جميلة لتدخل في جميع لغات الشكل الروحية وتنسج رياضياتنا اللامتناهية في صغرها وفيزيائنا الديناميكية والدعاية اليسوعية وقوة شعارنا المشهور « التقدم » والتقنية الالية الحديثة والاقتصاد الاعتمادي (Credit) والدولة السلالية الدبلوماسية ، تنسج كل هذه المجموعة الهائلة للتعبير الروحي . فابتداءً بالايقاع الباطني للكاتدرائية وانتهاءً « بترستان » و « برسيغال » لفاغنر ينشد الغزو الفني للفراغ اللامتناهي كامل قواه بدءاً من عام ١٥٥٠ تقريباً . فالتشكيل يموت في روما مع ميكالنجلو ، وذلك في الوقت نفسه الذي يصبح فيه فن قياس المسطحات (Planimetry) الذي كان سائداً حتى ذاك الوقت ، أقل فروع رياضياتنا شأناً ، وفي الوقت ذاته ايضاً انتجت البندقيّة نظريات تزيلىنو (Zarlino) للهرموني والكونترپوينت . (١٥٥٨) والنهج العملي « لباسو كنتنيو » (Basso Continuo) الذي هو بمثابة المرئي والتحليل لعالم النغم) .

ومع هذا تبدأ أخت الموسيقى ، رياضيات التفاضل والتكامل الشبالية بالارتقاء . وهنا ينطلق التصوير الزيتي والموسيقى الاداتية ليدخلا مملكتيهما . وكذلك ، ونتيجة لما أوردنا ، نقول بان الفنون المادية واليوقلدية في جوهرها ، فنون الحضارة الكلاسيكية مثلاً : التمثال التام والتصوير على الحائط الدقيق في مسقطه الافقي ، قد استحسلا على الافضلية في الوقت المبائل لذلك أي في عام ٦٠٠ ق . م . وعلاوة على هذا فان التصوير هو أول

ما ينضج في كلتا الحضارتين ، وذلك لان التصوير من كلا النوعين على السطح هو فن أقل طموحاً واسهل منالاً من النحت في كتل صلبة أو التأليف في امتداد لا مادي (الموسيقى - المترجم) . ان الحقبة الممتدة من عام ١٥٥٠ الى ١٦٥٠ تنتمي بكاملها الى التصوير الزيتي . كما ينتمي التصوير على الحائط والواقي الى القرن السادس قبل المسيح . فرمزية الفراغ ورمزية الجسد ، اللتين يُعبر عن الاولى بواسطة المرئي ، وعن الثانية بالتناسب ، فانما يُشار اليهما فقط ولا يعرضان فوراً بواسطة الفنون التصويرية . فهذان الفنان اللذان يستطيعان في كل حالة من الحالات ان ينتجا رمزيهما الأولين مثلاً : امكاناتهما في الممتد (بوصف هذين الرمزين أوهاماً وخيالات صورت على سطح ، هما فعلاً قادران على الاشارة واستحضار المثل الاعلى لكل فيما يختص به ، لكنها غير قادرين على انجازها ، لذلك فهما يبدوان في درب الحضارة المتأخرة زمنياً كسلسلة من الصخور تمتد أمام آخر القمم . فكما ازداد الاسلوب العظيم اقترباً من نقطة اكتماله ، يزداد النازع الى اللغة التزيينية عزماً وحسماً في نقاء رمزية متصلة عنيدة . وتُبَسِّط فضلاً على ذلك مجموعة الفنون العظمى . وحدث قرابة عام ١٦٧٠ ، وذلك تماماً حينما كان نيوتن وليبنتز يكتشفان حسابهما للتفاضل ، ان وصل التصوير الزيتي بامكاناته حده الاقصى . فلقد طوى الموت آخر الاساتذة العظام لهذا الفن ، ومن تبقى منهم كان يحتضر ، ففلاسكينز توفي عام ١٦٦٠ وبوسين عام ١٦٦٥ ، وفرانس هالس عام ١٦٦٦ ، ورمبراندت عام ١٦٦٩ ، وفيرممر عام ١٦٧٥ ، وموريللو ورويسديل وكلود لورين عام ١٦٨٢ ، وما على المرء إلا ان يسمي بعضاً من خلف هؤلاء من ذوي القيمة (فاتو ، هوجارت ، تيبلو) حتى يحس فوراً بالانحطاط هذا الفن ، وبنتهيته . وحدث في هذا الوقت ايضاً ان همدت ايضاً الاشكال العظمى للموسيقى التصويرية .

فلقد توفي هينريخ شيتس عام ١٦٧٢ ، وكاريسي (Carrissimi) عام ١٦٧٤ وبورسيل (Purcell) عام ١٦٩٥ ، وكان هؤلاء آخر اساتذة

« الكانتاتا » العظام الذين تلاعبوا في مواضيع الصورة بلون ادائي لانهائي في انواع صوته ، وصوروا صوراً محترمة ثمينة لمناظر طبيعية ومشاهد اسطورية عظيمة . و« بلولي » (Lully) توقف قلب الاوبرا البطولية الباروكية « لمونتيفردي » عن الحفقتان (١٦٨٧) . والشيء نفسه حدث للسوناتا « الكلاسيكية » القديمة للجوقة والارغن والثلاثي الاوتار ، التي كانت جميعاً تمثل تطوراً لمواضيع الصور وفق اسلوب « فوغي » . وبعد هذا أمست الاشكال ، اشكال آخر مراحل النضوج ، أمست الكونشرتو جروسو (Concerto Grosso) السويت ، والسوناتا الثلاثية الجزء للالات الموسيقية المنفردة (Three Part Sonata for Solo) . وحررت الموسيقى نفسها من آثار الجسمانية الملازمة للصوت البشري وأصبحت مطلقة . فلم يعد الموضوع صورة بل إنما أصبح وظيفة حُبلى تمارس وجودها في وبساطة تطورها الخاص نحو اسلوب « الفوغي » الذي يجب فقط اعتباره حساباً مارسه باخ عملية لا تنتهي من عمليات حساب التفاضل والتكامل . ان انتصار الموسيقى المجردة على التصوير الزيتي مسجل في « الالام » (Passions) التي ألفها هينريش في شيخوخته (وهذه القطع الموسيقية هي بمثابة فجر منظور للغة شكل جديد)، ومدون ايضاً سوناتات دال آباكو (Dall Abaco) وكوريللي ، وفي المدائح الدينية (Oratorios) التي ألفها هندل وفي البلوفوني الباروكية لباخ . ومن هنا فصاعداً غدت هذه الموسيقى هي فن الموسيقى الفاوستي ، ويمكننا ان نصف فاتهم « Watteau » بأنه المصور كوبيرين (Couperin) ، وتبولو (Tepolo) بأنه المصور هندل .

وقد حدث التبدل الموفق لهذا في العالم الكلاسيكي عام ١٦٠٠ عندما تنازل بوليغنتوس آخر عظماء المصورين على الحائط عن تركة الاسلوب العظيم لبوليكليتوس وللتحت الحر بتمامه . وحتى ذلك الحين (وحتى أيام معاصري بوليغنتوس ، « كايرون » واساتذة كورنيس اوليمبيا) كانت لغة الشكل لفن افقي المسقط (Planar) تسيطر على لغة شكل التمثالية ايضاً ، وذلك

كما ان التصوير الزيتي كان قد طور شكله اكثر فأكثر نحو المثل الاعلى « لسلهوطه » اللون مع تطبيق داخلي للرسم ، الى حد كاد أخيراً ينتفي عنده تقريباً الفرق بين التزريس المصور وبين الصورة البطحاء ، كذلك ايضاً فان النحات قد اعتبر الرسم الاليجازي الجبهي كما يعرض نفسه على المشاهد وذلك بوصفه الرمز الحقيقي لنفسية الشعب (Ethos) ، والنموذج الحضاري الذي يريد لمشخصه ان يمثله .

ان مجال كورنيس المعبد يشكل صورة ، واذا ما نظر المرء اليه من مسافة مناسبة ، فان هذا الكورنيس يوجد في نفسه الانطباع ذاته تماماً الذي يوجد معاصره المشخص الأحمر المصور على الآنية . وفي جيل بوليكليتوس أفسح التصوير الفخيم على الحائط الطريق أمام التصوير على اللوحة ، أمام الصورة المناسبة الاصلية المصورة « بالتمبير » (Tempera) أو الشمع ، وهذا دليل واضح على ان الفن العظيم قد اختار مسكناً له في مكان آخر . أما طموح تصوير ابلودوراس للظل فهو ليس وفق أي مفهوم كان بما ندعوه بالجلء والقتمة والجو ، بل انما كان محض : (Modelling in the round) وفق مفهوم النحات ، وزيكيس (Zeuxis) فان ارسطوطاليس نفسه يقول بان عمل هذا الفنان يفتقر الى نفسية الشعب ، وبذلك يكون هذا التصوير الكلاسيكي الاجد بما فيه من مهارة وسحر انساني ، نظيراً لتصويرنا في القرن الثامن عشر . فكلما النوعين مفتقران الى العظمة الباطنية ، وكلاهما حاولا بواسطة قوة الطهر والصلاح ان يتحدثا بلغة ذاك الفن الواحد والآخر الذي كان يدافع في كل من الحالين عن التزيين في مفهومه الارقى ، لذلك فان بوليكليتوس وفيدياس يقفان في صف واحد مع باخ وهندل . وكما ان الاساتذة الغربيين قد حرروا الشكل الموسيقي الصارم من المناهج التنفيذية ، كذلك فان الاساتذة الاغارقة قد انقذوا أخيراً التمثال من ارتباطاته بالتزريس .

وبهذا التشكيل المكتمل ، وبهذه الموسيقى الكاملة تبلغ كل حضارة من الحضارتين نهايتها الخاصة بها . فلقد أمست رمزية مجردة ذات صرامة

رياضية في حيز الامكان . واصبح بمستطاع بوليكليتوس ان ينتج « قانونه »
لتناسبات الجسم البشري، وغدا بمقدار معاصره باخ ان ينشئ « فن الفوغيه »
والبيانو ذا الطبع الحسن. Kunstder Fuge and Wohntemperiertes Klavier.

وقد نشأ عن هذين الفنين آخر اكتمال لانجاز الشكل المجرد المُشَبَّع بالمعنى
الذي يستطيع ان يقدمه . فلنقارن بين جسم النغم للموسيقى الادائية
الفاوسية ، ويدخل في هذا المنهاج ايضاً جسم الاوتار (وعند باخ ايضاً
وحدة الأصوات الموسيقية الصادرة عن الآلات الهوائية) وبين أجسام
التماثلية الاتيكية . ولنقارن ايضاً بين معنى كلمة « مشخص » عند هايدن ،
وبين معناها عند براكستيلس . فمعناها في الحالة الاولى يشير الى شخص ذي
نازع ايقاعي داخل نسيج من الاصوات ، اما في الحالة الثانية فانما يشير الى
شخص رياضي (Athlete) ولكن التصور ينشأ في كلتا الحالتين عن
الرياضيات ، ويصبح من الواضح ان الهدف الذي قد بُلغ اخيراً انما هو اتحاد
بين الروح الفنية والروح الرياضية، وذلك لأن الرياضيات التحليلية كالموسيقى،
والهندسة اليوقليدية كالتشكيل، قد بلغا الادراك الكامل لواجباتها والمفهومين
النهائين للغتي رقميهما . ومنذ الآن فصاعداً يصبح من المستحيل التفريق بين
جمال الرياضيات وبين رياضيات الجمال .

ففراغ النغم غير المتناهي وجسم الممر او البرونز المكتمل ، هما ترجمتان
فورييتان للممتد . وهما ينتميان الى الرقم بوصف الاول علاقة ، والثاني
مقياساً ، ففي التصوير على الحائط والتصوير الزيتي ، وفي قوانين التناسب
وقوانين المرئي يُشار فقط الى العنصر الرياضي ، لكن هذين الفنين هما
رياضيات ، وعلى هذه الذرى يمكن للمرء ان يشاهد كامل الفنين من ابولوني
وفاوسقي .

وبتواري التصوير على الحائط والتصوير الزيتي ، يتوافد الاساتذة العظام
في التشكيل والموسيقى المطلقين على المسرح استاذاً بعد استاذ . فيعقب
بوليكليتوس فيدياس وبنوس Paonius وألكامينيس وسكوباس وبراكستيلس

وليسبوس . ويحيى بعد باخ وهندل ، غلوك وستاميتز وآل باخ من الشباب ،
وهايدن وموزارت وبيتهوفن ، وفي حوزة هؤلاء مستودع من آلات
موسيقية عجيبة قد نُسيت الآن ، وتبدع روح الغرب المكتشفة المخترعة
عالماً سحرياً كاملاً مؤملة من وراء ذلك في الحصول على الاكثر فالأكثر من
الالحان والنغمات لاستخدامها في تنمية إمكانات التعبير الموسيقي الذي تزرع
نبراته بفيض من اشكال عظيمة وقورة مزخرفة أنيقة ساخرة ضاحكة باكية
منتجة ، اشكال تركيب منتظم انتظاماً كاملاً ، اشكال لا يفهمها احد
الآن . ففي تلك الايام ، في القرن الثامن عشر ، كانت هناك ، وخاصة في
المانيا ، حضارة موسيقية واقعية فعالة ، حضارة غمرت كل الحياة بالوانها
وانغامها . أما طرازها فكان :

رئيس الجوقة الكنسية Hoffmann's Rappelmeister Kreisler

وماتت مع القرن الثامن عشر ايضاً الهندسة المعمارية التي خنقتها الموسيقى
الركوكية خنقاً . ولقد هبت زوابع النقد على آخر نمو رائع مدهش للهندسة
المعمارية الغربية لتجلده بسياطها دون شفقة أو رحمة ، ولم يستطع النقد ان
يتبين ان أصلها يضرب عميقاً في روح الفوغية ، وان لا تناسبيتها ولا
شكليتها ، وان اضمحلها وعدم استقرارها وبريقها ، وتدميرها للسطح
والنظام المنظور ، هي في كل هذا لا تمثل سوى انتصار الانعام والالحان على
الخطوط والجدران ، وظفر الفراغ المجرد على المادة ، وغلبت الصيرورة المطلقة
للصير . فهذه الأديرة والقلاع والكنائس بواجهاتها المنسابة وسدورها وقاعاتها
« الزنجبيلية الكعك » وسلاسلها الرائعة وأروقتها وصالوناتها وغرفها ، لم تعد
أبنية ، بل انما أصبحت سوناتات ومنيوتيات (Miuetts) وارايجز من
حجر ، إنها موسيقى منزلية في معجون المرمر والمرمر والعاج والخشب
الجميل ، وهي كانتيلينات الحلى المعمارية ودرجها ومحط نغم أغطية الاسوار .
فبناء « درسدن ترفنجر » هو أجمل قطعة موسيقية واكملها في كل الهندسات
المعمارية العالمية ، بما فيها من زخرف يشابه نغم كمان قديم ، إنها كالليغرو -

فوجيتفو (Allegro fugitivo) لجوقة صغيرة .

لقد انجبت المانيا الموسيقيين العظام ، ولذلك انجبت ايضاً المهندسين العظام في ذاك القرن . (بوبلمان ، شليتر ، بير ، نيومان ، فيشر ، فون إرلاخ ، دنتسنهوفر) . أما في التصوير الزيتي فانها لم تقم مطلقاً بأي دور ، لكن على العكس من ذلك في الموسيقى ، اذ ان الموسيقى كانت دورها الرئيسي .

- ٧ -

هناك كلمة « الانطباعية » التي بدأت تتداولها السنة الناس في عصر مانيت (Manet) فقط ، (وكانت يومذاك تعني اصلاً الازدراء والاستخفاف للذين تعنيها كلمتا باروكي وركوكي) ولكن لسرورنا ان هذه الكلمة تلخص الصفة الخاصة للطريقة الفاوستية التي نشأت عن التصوير الزيتي . غير اننا عندما ننطق بها بصورة اعتيادية ، فان الفكرة التي تحمل بها هذه الكلمة لا تملك سعة المعنى وعمقه اللذين يجب ان يكونا لها . فنحن نعتبرها كمشتق او ذيل لشيخوخة فن ، مع ان هذه الكلمة ترافقه فعلاً منذ ولادته حتى موته . فما هو الذي يشابه « الانطباع » ويحاكيه ؟ انه شيء ما نقى في غربيته ، شيء ما مرتبط بالفن الباروكي ، ومرتبطة حتى بالاهداف اللاواعية للهندسة المعمارية الغوطية ويتعارض على خط مستقيم ومقاصد عصر الانبعاث المتعمدة . أليست هذه الكلمة تشير الى النازع ، النازع العميق بالضرورة الى وعي يقظ يتوخى الاحساس بالفراغ اللا متناهي بوصفه الواقعة العليا التامة الكاملة ، وبوصف جميع صور الحس وقائع ثانوية ومشروطة داخل الفراغ ؟ انه نازع يستطيع ان يعرض نفسه من خلال الابداعات الفنية لكن له ألفاً من المنافذ الاخرى غير تلك الابداعات . ألا يبدو قانون « كنت » القائل بان الفراغ هو شكل البداية للادراك الحسي « كأنه شعار لكل الحركة التي بدأت بليوناردو ؟ ان الانطباعية هي عكس الشعور اليوقليدي بالعالم . وهي

تسمى ان تبتعد الى اقصى ما يمكنها من الابتعاد عن لغة التشكيل وتحاول ان تقترب الى ادنى ما يمكنها من الاقتراب الى لغة الموسيقى . فالاثر الذي تحدثه فنياً الاشياء التي تتلقى الضوء وتعكسه لا يحدث نتيجة لان الاشياء موجودة هناك ، بل انما كأن هذه الاشياء « بحد ذاتها » غير موجودة هناك . فالاشياء ليست حتى اجساماً ، بل انما هي توترات ضوء في الفضاء ، ويتوجب على لمسة الفرشاة ان تلقي بالقناع عن كثافتها (الاشياء) الوهمية المخادعة . اما ما نتلقاه ونترجمه فانما هو الانطباع عن توترات كهذه ، توترات تقوم ضمناً بوصفها وظائف لامتناهات متسام . فعين الفنان الباطنية تحترق الجسم وتكسر تعويذة السطوح المحدودة وتضحي بها على مذبذب جلالة الفراغ . والفنان مع هذا الانطباع وتحت تأثيره يشعر بنوعية الحركة اللامتناهية داخل العنصر المحسوس الذي هو على تضاد تام والـ (Ataraxia) التمثالية للتصوير على الحائط . لذلك لم يكن ولا يمكن ان يكون هناك انطباعية هيلينية ، واذا كان هناك من فن يجب من حيث المبدأ ، ان يطرح الانطباعية جانباً ، فانما هذا الفن هو النحت الكلاسيكي .

ان الانطباعية هي التعبير المُدرك للشعور بالعالم ، ولذلك يجب ان ينفذ بوضوح الى كامل سماء حضارتنا « المتأخرة زمنياً » . فهناك رياضيات انطباعية ، والتي تتسامى بصراحة وتعتمد فوق كل المحدوديات البصرية . وهذه الرياضيات هي تحليل على الشكل الذي تطورت وفقه عقب نيوتن وليبنتز ، واليه تنتمي صور اجسام الرقم الرؤيوية والمجاميع والهندسة المتعددة الابعاد . وهناك ايضاً فيزياء انطباعية والتي ترى بدلاً من الاجسام مناهج نقاط كتلة اي وحدات هي ، كما هو غني عن البيان ، ليست اكثر من علاقات ثابتة بين مُسببات قابلة للتحويل والتبدل . وهناك علم اخلاق انطباعي وتراجيدي ومنطق انطباعيان وحتى (في الزندقة) مسيحية انطباعية .

ان الفنان أمصوراً كان او موسيقياً ، فان فنه يتوقف على ابداع صورة لا ينضب لمحتواها معين ، ابداع عالم اصغر يناسب عيني الفرد الفاضلي واذنيه

وذلك بواسطة لمسات او بقع او انغام قليلة ، اي ان يقيد لا نهائية الفراغ بتعويذة تتألف من اشارات وعلائم لا جسمية عابرة لشيء موضوعي ما، الذي يرغم مثلاً الواقعة على ان تصبح ظاهرية (Phenomenal) . ان جرأة هذين الفنين المتجلية في تحريك اللامتحرك هي جرأة لا مثيل لها . فابتداء من المجازات تيتسيان المتأخرة زمناً «فكورو» Corot و «منزل» اخذت المادة ترتعش وتسيل كأنها السائل تحت الضغط الغامض لللمسات الفرشاة والالوان والاضواء المتكسرة وملاحقة الموضوع ذاته جعلت الموسيقى الباروكية موسيقى موضوع بدلاً من موسيقى نغمية ، وبدأت تحدد الموضوع وتزوده بكل سحر هرموني مناسب ، وبكل وسيلة من اللون الادائي والايقاع والتمبو، وطورت صورة النغم من قطعة يوم تيتسيان المقلدة الى نسيج اللايت موتيف (Leitemotiv) فاغنى ، واستولت على كامل العالم الجديد للشعور والخبرة . وعندما كانت الموسيقى الالمانية تتكبد السماء ، اخذ هذا الفن ينفذ الى الشعر الغنائي (واعني الشعر الغنائي الالمانى ، فهذا الامر مستحيل في الشعر الغنائي الفرنسي) ودفعت الى الاوج بسلاسل كاملة من روائع إبداع صغيرة ، ابتداء بفاوست القديم (Urfaust) لغوته وحتى آخر قصائد هلدن (وهذه قصائد هي مقاطع تتألف من سطور قليلة لم يسبق لأحد ان لاحظها من قبل ناهيك بانها لم تجمع حتى الآن ، مع كونها تشتمل مع هذا على عوالم كاملة من الشعور والخبرة) . والموسيقى، الى حد ما، تكرر وتردد دائماً المجازات كوبرنيكوس وكولومبوس ولا تمتلك اية حضارة زينة لها مثل هذا الاثر الانطباعي بالنسبة الى الوسائل التي تستخدمها . فكل نقطة او لمسة من لون ، وكل نغم يكاد ألا يُسمع ، يحرر بعضاً من سحر مذهل ويغذي بصورة دائمة الخيال بعناصر جديدة طازجة من مخزون الطيوية المبدعة للفراغ. فنحن نصادف لدى ماساتشيو (Masaccio) وبيرو ديللا فرانسسكا اجساماً واقعية قد استحمت في الهواء وشم ليوناردو، أول من يكتشف انتقالات الضوء والعتمة الجوية، والخافات الرفيعة الناعمة والرسوم

الايجازية التي تغوص في العمق ، وبمالك الضوء والظل التي تشتمل على الشخصيات التي لا يمكن التفريق بينها. واخيراً فإن المواد بين يدي رمبراندت تذوب الى مجرد انطباعات ملونة ، وتفقد الاشكال بشريتها المعينة فتصبح مجموعات من اللمسات والبقع التي تتحدث كأنها عناصر إيقاع عمقي شعبي. ولما كانت المسافة تعالج على هذه الشاكلة ، لذلك أمسكت تمثل المستقبل ، لان ما تستولي عليه الانطباعية وتمسك به بواسطة الفرضيات ، هو لحظة فريدة في نوعها ولا يتكرر ابداً حدوثها ، وهو ليس بمنظر طبيعي في كينونته ، بل انما هو لحظة عابرة من تاريخ هذا المنظر الطبيعي . وتاماً كما هو الحال في الصورة الشخصية التي رسمها رمبراندت ، فاننا نشاهد في مثل هذه الصورة ان ما يُعبر عنه ليس هو تضريس الرأس ، بل انما هو الحيا الثاني الذي يُعترف به . إنه نظرة المنظر ونفسه ، وكما أن لمسات فرشاة رمبراندت لا تستأسر العين بل النظرة ، ولا الجبين بل الخبرة ، ولا الشفتين بل الشهوانية ، كذلك تماماً فان الصورة الانطباعية بصورة عامة لا تعرض على المشاهد طبيعة صدر الصورة ، بل انما تعرض الحيا الثاني ، نظرة المنظر الطبيعي الكاثوليكي البطولي لكلود لورين : او المنظر الريفي في فصله « لكورو » ، او شواطئ البحر والانهار والقرى لكيوب (Cuyp) وفان غوين (Van Goyen) فاننا نجد دائماً في هذه صورة شخصية وفق المفهوم السيمائي ، ونجد شيئاً ما فريد في حدوثه لم يترقب ، وقد جيء به الى النور لأول وآخر مرة ، وفي هذا الحب خلقت المنظر الطبيعي وسمائه (وهو النازع ذاته الذي لم يكن يقدر الفن الكلاسيكي على التفكير به ولذلك فهو محرم دائماً عليه) يوسع فن التصوير الشخصي العالم بوصفه جزءاً من « الأنا » او بوصفه عالم الذات الذي يصور فيه المصور نفسه ويرى المشاهد فيه ذاته . وذلك لان توسع الطبيعة وصيرورتها مسافة يعكس مصيراً . ففي هذا الفن ، فن المناظر الطبيعية التراجيدية الشيطانية الضاحكة الباكية يوجد شيء ما لا يعرفه إنسان حضارة أخرى من بعيد أو قريب ، ولا يمتلك حتى عضواً ليحس به أو يراه . ان أي انسان يتحدث

في حضرة عالم الشكل هذا عن التصوير الهليني التخييلي، يجب ان يكون بالضرورة عاجزاً عن التمييز بين تزيين من أعلى مرتبة وبين تقليد لا نفس فيه، وهو بمثابة تقليد القرد لكائن أمامه . ولو أن ليسبوس (كما نخبرنا بليني Pliny بأنه قد قال) : إنه عرض الناس كما بدوا له ، فان طموحه يكون عندئذ هو طموح الطفل ، طموح الرجل العادي والفطري ، لا طموح الفنان . فالاسلوب العظيم ، والمغزى والضرورة العميقة ، جميعها لا وجود لها لديه ، وحتى سكان الكهف كانوا في العصر الحجري يصورون كما يصور ليسبوس ، ومع ان صور المناظر الطبيعية لبومباي و « الاوديسا » قد صورت في زمن متأخر ، إلا انها تحتوي على رمز . ففي كل صورة من تلك الصور نشاهد مجموعة من الاجسام مترجمة الى صخور واشجار وحتى بحر ، وذلك بوصفها جسماً بين الاجسام ! وليس في هذه الصور عمق ، بل انما هي مجرد تراكب اشكال . (Superposition) ومن البدهي ان يكون بين المواد المعروضة في تلك الصور مادة أو اكثر قد ابتعد بها عن غيرها (وهي بالاحرى أقل قرباً) لكن هذا الامر يمثل فقط عبودية تقنية ليس بينها وبين المسافات السماوية المنيرة للفن الفارسي أبعد شبه .

- ٨ -

قلت فيما تقدم إن التصوير الزيتي ذوى في نهاية القرن السابع عشر وذلك عندما اختطف الموت اساتذة هذا الفن العظام الواحد بعد الآخر . ولهذا السبب فمن البدهي أن يطرح السؤال التالي :

« هل المذهب الانطباعي (بمفهومه الشائع الصيت) هو مخلوق من مخلوقات القرن التاسع عشر ؟ وهل امتد العمر بالتصوير الزيتي ، قرنين اكثر ؟ وهل لا يزال له وجود ؟ لكن يجب ألا نخدع بالمظاهر . فلم يكن هناك فقط فراغ ميت يفصل بين ديلاكروا أو كونسثيل ، (وذلك لأنه عندما نفكر بالفن

الحي ذي الرمزية الرفيعة الذي كان فن رمبراندت ، فان الفنانين المجردين في الزخرفة ، فناني القرن الثامن عشر لا يُحسب لهم حساب او يقيم لهم شأن (بل انما الامر ايضاً هو اكثر من هذا فان ما بدأ بديلاكروا وكونستبل بالرغم من كل الاستمرار التقني هو شيء ما يختلف تماماً عن ذلك الذي انتهى برمبراندت ، فالحدث الجديد الذي وقع في ميدان التصوير الزيتي في القرن التاسع عشر (مثلاً ما وراء حدود عام ١٨٠٠ وفي المدنية) والذي نجح في ايقاظ بعض الأوهام في فن حضاري عظيم ، قد ختار بنفسه كلمة الهواء الطلق (Plein-air) ليعين مميزات الخاصة . وهذا التعيين بالذات يكفي ليظهر لنا مغزى الظاهرة العابرة التي تمثل هذا الفن . فهو يدل على الرفض الذهني الواعي المقصود لذلك الشيء الذي ابتدعت له فطنة مفاجئة اسم « الصبغ البني » والذي كما نعلم اعتبره الاساتذة العظام اللون الحقيقي الميتافيزيقي الأوحده ، فعلى هذا اللون شيدت حضارة التصوير لمدارس ، وخاصة المدرسة الهولندية التي ذابت في فن الروكوكو ، ومن المستحيل ان تعوض . فاللون البني ، رمز اللانهاية الفراغية والذي أبعد بالنسبة الى الجنس البشري الفأوستي شيئاً ما روحياً وخلقه من مجرد صورة ، أصبح يُعتبر فجأة الآن إساءة للطبيعة . فما الذي حدث واستجد ؟ أليس السبب الكامن وراء هذا الاعتبار هو بكل بساطة ان النفس الذي كان هذا اللون السماوي في نظرها شيئاً ما دينياً ودلالة على الحنين والتوق ، والمعنى الكامل « للطبيعة الحية » قد تلاشت واختفت ؟ لقد قامت مادية المدنية العالمية العظمى وأخذت تنفخ في الرماد فانبعث منه هذا البصيص القريب القصير الأجل ، بصيص قصير لم يمتد به العمر أكثر من جيلين ، لانه انطفأ ثانية في جيل مانيت . (Manet) لقد سبق لي ان وصفت (كما يذكر القاري) اللون الاخضر النبيل لغرينفالد « وكلود » « وجيورجيوني » بأنه اللون الكاثوليكي للفراغ ، ووصفت اللون المتسامي لرمبراندت بأنه لون شعور البروتستانت بالعالم . ومن جهة اخرى فان الهواء

الطلق ومقاس لونه الجديد يمثلان الزندقة والكفر . فمن اجواء بيتهوفن وامتدادات « كنت » الكوكبية هبطت الانطباعية ثانية على قشرة الارض . ففراغ هذه الانطباعية مُدرك معروف وغير مُختبر ، وهو وليد البصر لا وليد التأمل ، وما فيه فهو « كدونة » (Tunedness) وليس مصيراً ، المحسوس به (يعني الحس هنا الشعور - المترجم) عالم الريف الذي يقدمه الينا كوربيت (Courbet) و« مانيت » في صورهما للمناظر الطبيعية . ان نبوءة روسو المساوية (العودة الى الطبيعة) تحقق ذاتها في هذا الفن المتحشرج ، والشامخ ايضاً ، والعائد الى الطبيعة يوماً بعد يوم . ان الفنان الحديث هو عامل (شغيل) وليس مبدعاً . فهو يضع الوان طيف غير متكسرة جنباً الى جنب ، فالخطوط الرقيق المغامر وتراقص لمسات الريشة ، تتخلى عن مكانها للعاديات الفجة الركيكة السخيفة من مزج وتلطيف للنقاط والمربعات وكتل غير عضوية وعريضة . وتبدو فرشاة التكليس والمسطرين بين ادوات المصور . ويُدخل تبطين القلع الزيتي في حيز التنفيذ في بعض الاماكن ويترك في غيرها عارياً . والحق انه لفن غير مأمون الجانب ، فهو شديد التدقيق بارد وعليل ، وهو فن اعصاب يولغ في ارهاقها ، لكنه علمي حتى اقضى درجات العلم ، وحيوي في كل شيء يرتبط بغزو العقبات التقنية واجتياحها . شديد في منهاجه ومؤكد له . وهو كجوّال ساتير (Satyr) في عصر التصوير الزيتي العظيم الذي يمتد من ليوناردو الى رمبراندت ، وهو لا يستطيع ان يجد غير باريس بودليز موطناً له . ان المناظر الطبيعية المفضضة بالوانها الخضراء الرمادية والبنية والتي رسمها « كورو » لا تزال تحلم بالاساقدة القدماء ، لكن « كورو » و« مانيت » يحتاجان الفراغ الجسماني ، الفراغ « الواقعي » . فالمكتشف المتأمل والمائل في شخص ليوناردو يفسح الطريق الى المصور التجريبي . وكورو الطفل الخالد ، الفرنسي لا الباريسي ، يحدد مناظره الطبيعية المتسامية في اي وكل مكان . وكوربي ومانيت وسيزان « Cézanne » يصورون مرة بعد اخرى يجد وعناء وبلا نفس غابة « فونتنبيلو » وضفة نهر السين في « ارجنتويل » « Argenteuil » او ذاك

الوادي العجيب بالقرب من ارليس . (Arles) ان المناظر الطبيعية الجبارة لرامبرندت تقع بصورة رئيسية في الكون، اما تلك التي رسمها «مانيت» فانما تقع بالقرب من محطة للسكة الحديدية . ويحصل مصورو الهواء الطلق ، وهم من سكان المدن العالمية العظمى الاصلاح على عينات من موسيقى الفراغ وذلك من اقل منابع اسبانيا وهولاندا اضطراباً (من فيلاسكينز ، غويا وهوبن وفرانس هالس) وذلك كي يشرحوها ثانية (بمساعدة مصوري المناظر الطبيعية من الانكليز وفيما بعد من اليابانيين ذوي الحواجب العالية) بمصطلحات تجريدية وعلمية . وهذه هي العلوم الطبيعية تقابلها خبرة الطبيعة ، والرأس يقابله القلب ، والمعرفة في تباينها والايمان . اما في المانيا فلقد كانت الحال على غير ما ذكرت آنفاً . فبينما كانت القضية في فرنسا هي مسألة انتهاء عهود مدارس عظمى، كانت المانيا تسعى لتلحق بالركب. وذلك لانه في الاسلوب التصويري كما مورس ابتداء من رتمان Rottmann وفاسمان وك. د. فريدريك ورونجه حتى ماري ولايبل ، كان التطور المستمر هو قاعدة كل قاعدة التقنية ، اذ ان حتى اسلوباً جديداً يتطلب تقليداً مغلقاً وراءه . وهنا يكن ضعف وقوة آخر المصورين الالمان . فبينما كان المصورون الفرنسيون يمتلكون تقليداً خاصاً بهم وذلك ابتداء من العهد الباروكي المبكر حتى تشاردين وكورو، وبينما كانت هناك علاقة حية بين كلود لورين وكورو ، روبنز وديلاكروا ، كان جميع المصورين الالمان العظام في القرن الثامن عشر من الموسيقيين . وقد تحولت ثانية هذه الموسيقى عقب وفاة بيتهوفن، دون ان يطرأ أي تبديل على الجوهر الباطني الى التصوير الزيتي . (وهذه هي احدى تشكيلات الحركة الرومانتيكية الالمانية) . وقد وجدت الموسيقى في التصوير اطول ايام ربيعها وحملت فيه باكرم ثمارها وذلك لان الصور الشخصية والمناظر الطبيعية التي رسمها هؤلاء الرجال هي صور مخضبة بموسيقى سرية تواقه ، وقد خلف ايشندورف وموريكي نفحة من نفحاتها حتى في صدر توما وبوكلين .

ولكن الاستاذ الاجنبي يُطالب بان يزود المرء بما ينقصه في تقليده الوطني،

ولهذا فان هؤلاء المصورين قد قصدوا جميعاً باريس حيث درسوا وقلدوا الاساتذة القدماء ، اساتذة عام ١٦٧٠ . وهذا ايضاً ما فعله « مانيت » ودائرته . ولكن كان هناك هذا الفرق التالي : فبينما كان الفرنسيون يحدون في هذه الدراسات تذكارات فقط من شيء ما كان في فنههم لمدة قرون عديدة ، كانت انطباعات الالمان عنها طازجة وجد مختلفة عن انطباعات اولئك . وقد نشأ عن هذا الواقع ان فنون الشكل الالمانية (ما عدا الموسيقى) كانت في القرن التاسع عشر ظاهرة قد انتهى فصلها وولى زمنها ، ظاهرة متسعة عجول قلقه مرتبكة حائرة في كل من هدفها ووسائلها ، فلم يكن هناك من وقت يمكن تمديده ، فالالمان يريدون ان يلحقوا بالركب ، فالمستوى الذي استغرق الموسيقى الالمانية او التصوير الفرنسي قرونًا كي يبلغه ، كان على التصوير الالمانى ان يبلغه خلال جيلين . فالفن المتحضر كل يطالب بآخر مظهره ، وعلى هذا المظهر ان يبلغ بسبق دوايري يقطع كل الماضي . ومن هنا ينشأ عدم ثبات الطبائع الفأوستية الراقية ، كطبائع ماري وبوكلين ، على كل شيء يتعلق بالشكل ، وهو عدم ثبات يستحيل وجوده في الموسيقى الالمانية ، نظراً لما لهذه الموسيقى من تقاليد راسخة أكيدة . (ولتفكر ببروكنر) . .

كان فن الانطباعيين الفرنسيين فناً بالغ الوضوح في مناجه ، وهو لذلك شديد الفقر في نفسه كي يعرضهم الى مأساة كهذه . اما الآداب الالمانية فكانت على العكس من ذلك ، إذ انها كانت تمر بالظروف ذاتها التي يمر بها التصوير الزيتي . فابتداء من عصر « غوته » أخذ كل انجاز رئيسي على نفسه ان يحدد شيئاً ما ، وارغم على ان يستنتج أمراً ما . وكما ان كلايست قد أحس في داخله بأنه هو شكسبير وستندال معاً ، وبذل عبثاً جهود اليائس في التبديل والبذل والاطراح دون ان يعرف كلاً او مللاً ، كي يصهر قرنين من فن سيكولوجي في وحدة ، وكما ان هيبيل حاول ان يعصر كل معضلات هملت ورسمرسهولم « Rosmersholm » في نموذج دراماتيكي واحد ، كذلك ايضاً

سمى « منزل » ولايبل وماريي كي يرغموا الناذج القديمة والجديدة (رمبراندات ، كلود ، فان غويين وفاتو ، ديلاكروا كوربيت ، ومانيت) على ان تصبح ذات شكل واحد .

فبينما ان دواخل (Interiors) « منزل » المبكرة قليلاً ، قد توقعت كل اكتشافات مانيت ، ودائرتة ، كما وان لايبيل لم يكن نجاحه نادراً فيما حاوله كوربيت وفشل فيه ، إلا أن صور هؤلاء تجدد ألوان الاساتذة القدماء المبتدئين من بنية وخضراء ، وتعبر بأفصح لسان عن خبرة باطنية . « فمزل » قد اختبروا يقظة ثانية شيئاً ما من الروكوكو البروسي وماريي من روبنز ، ولايبل في صورته « السيدة جيدون » شيئاً من التصوير الشخصي لرمبراندت . زد على ذلك أنه كان هناك فن ثان يسير جنباً الى جنب وبني « الاستوديو » للقرن السابع عشر واعني بهذا الفن ، الفن المتمت في فاوستية الحفر على المعدن . وكان رمبراندت في هذا الفن ، كما هو في الفن الآخر ، اعظم استاذ في كل عصر وجيل ، وفي هذا الفن ، كما في الفن الآخر يوجد شيء ما بروتستنتي الذي يصنفه في مرتبة تختلف تماماً عن مرتبة المصورين الكاثوليكين من اهل الجنوب ، الذين كانوا يستخدمون اللون الأخضر المزور ورق في اجوائهم واقمشتهم المزركشة . أما « لايبيل » آخر فنان استخدم اللون البني ، فانه كان آخر عظيم في الحفر على المعدن ، وأطباقة تمتلك لا نهائية « رمبراندتية » تحتوي وتكشف عن اسرار لا نهاية لها . وقد تجلى أخيراً في شخص « مانيت » كل القصد الجبار للاستلوب الباروكي العظيم ، ولكن مع أن جيريكو (Géricault) ودومير (Daumier) لم تفتهما الفرصة ليستأسرا بهذا الفن داخل شكل ايجابي ، إلا أن « مانيت : (لافتقاره الى تلك القوة وحدها التي كان يمكن أن تزوده بها التقاليد) عجز عن إرغامه على دخول عالم واقعه المصور .

- ٩ -

مات آخر الفنؤن الفاوستية مع « تريستان » فهذا الانجاز هو حجر الزاوية

العلاق للموسيقى الغربية . ولم ينجز التصوير شيئاً كهذا كخاتمة له ، بل انما الامر على العكس من ذلك تماماً ، فان اثر «منزل» ومانيت ، ولايبل ، بما لهؤلاء من ضوء طليق وتجديد حياة اساليب الاساتذة العظام ، هو اثر ضعيف . «ويعاصر» هذه المرحلة ، بما لكلمة المعاصرة من مفهوم لدينا ، خاتمة الفن الابولوني التي نبذت في نحت «بيرغامين» . «بيرغاموم» : تقابل بيرويت «Bayreuth» فالهيكل الشهير نفسه ، هو والحق قد بني في فترة متأخرة عن تلك ، ولربما ليس هو اهم انجازات تلك الحقبة ، يعاصر تريستان ، وعلينا هنا أن ندعي بان قرنا (٣٣٠-٢٢٠) من التطور قد فقد في صحارى النسيان . وبالرغم من جميع الاتهامات التي وجهها نيتشه الى فاغزر وبيرويت ، والى «الخاتم» ، وبيروسيغال ، (كالانحطاط والمسرحية وما شاهها) ، الا انه كان بالمستطاع ان توجه الاتهامات ذاتها وبالكلمات ذاتها الى نحت بيرغامين . وقد وصلت النينا قطعة رائعة من هذا النحت (وهي «خاتم» ثمين) من الافريز الجفانتوماشيا (Gigantomachia Frieze) للهيكل العظيم . فهنا نشهد نفس الملاحظة المسرحية ، ونفس استخدام النوازع المقتبسة من الميتالوجي الغابرة المعتبرة كـ « Points d'appui » ونفس قصف الاعصاب الذي لا يرحم ، وايضاً ، (بالرغم من أنه ليس بالامكان إخفاء الاقتدار الى القوة الباطنية) نفس القوة الواعية لذاتها وعياً كاملاً ، والعظمة السامقة ، وينتمي أكيداً الى هذا الفن « نور فارنيس » والنموذج الاقدم لمجموعة « لا أكون » Laocoon .

ان عارض الانحطاط في القوة المبدعة ، هو الحقيقة القائلة بان انتاج شيء كامل وثام ، يجعل الفنان يتطلب التحرر من الشكل والتناسب ، وهنا تتبدى ظاهرة تذوق كل ما هو عملاق أمراً شديداً للوضوح ، بالرغم من أن هذه الظاهرة ليست باعمق المعاني مغزى . فالحجم هنا ليس كما هو في الاسلوبين من غوطي وأهرامي ، أي انه التعبير عن عظمة باطنية ، بل انما هو تصنع لها نظراً لغياها . فالاختيال في ابعاد حسنة الظاهر غرارة هو أمر مألوف في كل مدنية وليدة ، ونحن نجده في هيكل زفسر في بيرغاموم وفي

« Helios of Chares » المدعو « بعملاق رودس » ، وفي الهندسة المعمارية للعصر الروماني الامبراطوري ، وفي انجازات الامبراطورية الجديدة في مصر ، وفي ناطحات السحاب الاميركية في عصرنا هذا ، ولكن مما هو ذو مغزى أعمق ودلالة أبعد ، هو الاستبداد والتطرف والافراط ، التي تدوس وتقوض تقاليد القرون . ففي يبرويت و بيرغامون ، كان يجد الناس القاعدة الشخصية الاسمي ورياضيات الشكل المطلقة والمصير الملازم للغة فن عظيم نضجت بهدوء ، أموراً لا تطاق ولا يمكن التسامح بها ، وتوازي الطريق الممتدة من بوليكليتوس الى ليسبوس ، ومن ليسبوس الى نحاتي مجموعة غولز (Gauls) ، الطريق الممتدة من باخ عبر بيتهوفن الى فاغنر . ولقد كان الفنانون المبكرون يشعرون بانهم أساتذة ، أما من جاء بعدهم فكانوا يحسون بانهم عبيد الشكل العظيم . فبينما كان حتى براكتيليس و « هايدن » قادرين على التحدث بطلاقة داخل حدود اشد القوانين صرامة ، كان لا يستطيع ليسبوس وبيتهوفن الا ان يجهدا حيل صوتيهما كي يتمكننا من التعبير عنه . فعلامة كل فن حي ، والتناغم النقي بين « أريد » و « يجب » و « أستطيع » ، والهدف الغني عن البيان ، والتنفيذ العفوي ، ووحدة الفن والحضارة ، كل هذه الأمور اصبحت جميعاً في خبر كان . ففي كورو وتيبولو وموزارت وكياروزا لا يزال يوجد نوع من نبوغ حقيقي في لغة الام ، ولكنه بعد هؤلاء تبدأ عملية تشويه هذه اللغة غير انه لا يحس بها اي واحد من الناس وذلك لانه لا يستطيع اي من الناس ان يتحدث بها بطلاقة . ففي سالف الايام كانت الحرية تنطبق على الضرورة ، اما الآن فان ما يفهم فعلاً بالحرية هو اللانضباطية . وكان « الفشل » في عصر رمبراندت ، او « الاخفاق » في عهد « باخ » اللذين نعرف بها في عصرنا وثيق معرفة ، من الامور التي لا يقبلها العقل . فمصير الشكل يكن في عنصر او مدرسة ، ولا يوجد ابداً في النوازع الشخصية للفرد ، فتحت تأثير سحر تقاليد عظيمة يصبح بإمكان الصغار من الفنانين تحقيق انجاز كامل ، وذلك لان الفن الحي يقود الفنان الصغير ليعرفه

بواجبه ، والواجب ليعرفه به . اما اليوم فان هؤلاء الفنانين لا يستطيعون ان ينجزوا ما يتعمدون المجازة ، لان العمليات الذهنية هي بديل هزيل للفريزة المدربة التي ماتت وخبت نارها . وجميع فناني هذه الحقبة قد اختبروا هذا الواقع . «فماريي» لم يكن يستطيع انجاز اي من مخططاته العظيمة . ولايبل لم يقدر ان يقنع نفسه بانه قد انجز صورة الاخيرة ، لذلك كان يعمل فيها مرة بعد اخرى حتى بلغ بها حداً امست معه باردة صارمة . ولقد تخلى سيزان ورينوار عن بعض الانجازات من ارفع طراز دون ان ينجزها ، وذلك لأنها مهما كدحا وجاهدا فانها لا يستطيعان ان يقوموا بالمزيد من الانجاز . ولقد خارت قوى «مانيت» عقب ان صور ثلاثين صورة ، وصورته المعروفة باسم « اطلاق النار علي الامبراطور مكسميليان» هي بالرغم من العناية الشديدة المتجلية في كل جزء من الصورة ، وبالرغم من الدراسات التي اعدتها لها ، لم تحقق بالكاد ما حققته صورة «غويا» « اطلاق النار في الثالث من ايار » التي صورها دون ما عناء او جهد والتي هي النموذج الاصلي لتلك . لقد كانت بإمكان باخ وهایدن وموزارت والآلاف من الموسيقيين المغمورين في القرن الثامن عشر ، ان يخرجوا اكمل الانجازات عملاً وبسرعة فائقة يبدو معها الانجاز كأنه عمل روتيني ، لكن فاغنر كان راسخ القناعة بانه لا يستطيع ان يبلغ الذرى الا اذا ركز كل حيويته على اعتصار آخر قطرة من افضل لحظات التجلي واكرمها .

هناك قربي عميقة بين فاغنر ومانيت ، وهذه القربي ليست واضحة لكل انسان ، لكن بودلير ببدايته التي لا تخطيء استطاع ان يكتشفها فوراً ، وذلك لان الانطباعيين ، وهم نهاية واكتمال فن ، كانوا بمثابة توسل الى عالم في فراغ خال من لمسات اللون وبقعه ، وهذا هو تماماً ما حققه فاغنر بواسطة فواصله (Bars) الموسيقية الثلاث ، التي فاضت بالوان منتصف الليل الكوكبي والغيوم المنسابة ، والحريف والفجر يتنفس عن خوف وحزن ، ولحات مفاجئة لمسافات يغمرها ضياء الشمس ، والرعب من العالم ، والهلاك المتوعد المهدد ،

والياس ومجهوده الوحشي ، والامل اليائس ، كل هذه الانطباعات التي لم يفكر احد من المؤلفين الموسيقيين بإمكانية تصويرها قبل فاغنر ، استطاع هذا ان يصورها بامتياز وروعة كاملين وببضعة انغام في الموتيف . وهنا يبلغ التباين بين الموسيقى الغربية والتشكيل الاغريقي اقصى حدوده . فكل شيء هنا يذوب في لا نهائية غير جسمية ، ولم يعد حتى النغم المسطري يصارع ليتقي نفسه من جهرة اللحن الغامضة ، التي تتحدى بتحويمها الغريب فراغاً خيالياً . فالموتيف يخرج منبعثاً من مهاو مظلمة مرعبة ، ويغمره للحظة بريق شمس وضاءة قاسية ، وفجأة يقترب منا الى درجة ننكش عنده ونذعر . فهو «اي الموتيف» يضحك ويتملق ويهدد ، ثم سرعان ما يختفي في مملكة الاوتار ، ليعود الينا ثانية منبعثاً من مسافات لا نهاية لها، وهو قد حور ولطف تلطيفاً واهناً ، فيترامى الينا من صوت مزمار منفرد ليسكب نباتات قرنية طازجة من الالوان الروحية . ومهما كان هذا ، فهو لا شك ليس بموسيقى او تصوير زيتي وفق ما لهذين من معنى مرتبط الى الانحياز السابق حسب الاسلوب الصارم . ولقد سئل روسيني مرة : ما رأيك في موسيقى «الهوغونوت» ؟ فأجاب : «موسيقى ؟! لم اسمع باي شيء يشابهها» .

ولا شك ان مثل هذا الحكم قد صدر مراراً في ائينا على التصوير الجديد للمدارس الاسيوية والسيكيونية (Sicyonion) ، كما وان آراء لن تختلف كثيراً عن هذه كانت يجب ان تكون شائعة في طيبة المصرية ، وذلك فيما يتعلق بفن كنوسوس (Cnossus) وتل العمار (Tell - el - Amarna) . ان كل ما يقوله نيتشه في فاغنر ينطبق ايضاً على ما ثبت . ففنها ، الذي يستهدف في ظاهره العودة الى الابتدائي ، الى الطبيعي ، مع تباين هذين والتصوير التأملي والموسيقى التجريدية ، يدل حقيقة على الازعان لبربرية المدنية العالمية الكبرى ، وعلى الفساد والتحلل والعفونة الناشئة عن مزج

الوحشية بالثقافة . ويوصف هذا المزيج خطوة ، فانه بالضرورة الخطوة
الاخيرة . فهو فن اصطناعي ليس امامه اي مستقبل عضوي ، وهو علامة
النهاية وطابع الخاتمة .

ولكن الاستنتاج المرير يكن في ان هذا الفن قد انقضى وانصرم وليس
بالامكان ان يعوض وحاله في هذه كحال جميع فنون الشكل في الغرب .
فأزمة القرن التاسع عشر هي نزاع الموت ، فالفن الفاوستي كالفن الابولوني
والمصري يموت من الشيخوخة بعد ان حقق امكاناته الباطنية واكمل رسالته
داخل مجرى حضارته .

اما ما يمارس من فن اليوم ، أ كان موسيقى ألقت بعد وفاة فاغنر ، او
تصويراً جاء في اعقاب سيزان « ولايبل » و « منزل » ، فانما هو انحلال
ووهن وبهتان . وليتطلع المرء مفتشاً بناظره عما يشاء وحيثا يرغب ويختار ،
فهل يستطيع مثل هذا المرء ان يجد الشخصيات العظيمة التي بمقدورها ان
تبرر الزعم القائل بانه لا يزال هناك فن ذو ضرورة معينة محتومة ؟ وليوجه
الانسان ناظره حيثما يريد ، فهل يستطيع ان يجد الواجب الصريح الغني عن
البيان الذي لا يزال يترقب فنانا كهذا لانجازه ؟ اننا ندخل جميع المعارض
ونشاهد جميع معروضاتها ، ونستمع الى « الكونسرتات » ونتفرج على كل
التمثيليات والاوربات ، فلا نجد الا الاسكافي المٌجيد والغبي الصخاب واضراهما
من الذين يبتهجون اذ ينتجون شيئاً ما للسوق ، شيئاً ما يتذوقه الجمهور الذي
لم تعد للفن والموسيقى والدراما منذ زمن طويل اية ضرورة روحية . فعلى
اي مستوى من كرامة باطنية وظاهرية يقف اليوم ذاك الذي ندعوه فناً
واولئك الذين نطلق عليهم القاب فنانيين ؟! اننا نجد في اجتماع يعقده حملة
اسهم اية شركة محدودة ، او هيئة تقنية لاي مشروع هندسي من الطراز
الاول ، قدراً من الذكاء والذوق والخلق والبراعة ، اكبر بكثير مما للموسيقى

والتصوير بكاملها والمعاصرين في اوروبا من صفات كهذه . لقد كانت توجد دائماً بالنسبة الى واحد من الفنانين العظام ، مئة من الفضلات الذين يمارسون الفن ، ولكن طالما كانت هناك من طاقة لتقاليد عظيمة (ولذلك فن عظيم) يمكن ان تطبق وتحتمل ، كان حتى هؤلاء من فضلات الفنانين ينجزون شيئاً ما ذا قيمة . ونحن نستطيع ان نعذر هؤلاء المئة ونبرر وجودهم ، وذلك لأنهم يشكلون في مجموع التقاليد موطيء قدم للفرد الفنان العظيم . ولكن ما لدينا اليوم فهم هذه الفضلات ، وعشرة آلاف منهم يشتغلون في الفن « من اجل اللقمة » (كأن هذا الواقع يقدم مبرراً !) . ونحن واثقون من امر واحد ثقة راسخة وهو انه باستطاعتنا ان نغلق ابواب كل مدرسة فن دون ان يتأثر الفن بعملنا هذا من بعيد او قريب . ونحن نستطيع ان نتعلم كل شيء نرغب فيه عن صخب الفن وضجيجه اللذين تفتعلها المدينة العالمية الكبرى كي تنسى ان فننا قد توفي ومات منذ ايام الاسكندرية لعام ٢٠٠ . فنحن نجد في الاسكندرية يومذاك ما نجده اليوم في مدننا العالمية من جري وراء اوهام تقدم فني ، وخاصة شخصية « والاسلوب جديد » « وامكانات لم تُطرق » وثرثرة نظرية ، وفنانين مكابرين معاصرين ، ورافعي اثقال بمقايضهم الحديدية ، « والرجل الاديب » الذي حل محل الشاعر ، ونكات الانطبعية التي لا تعرف الخجل والتي نظمتها تجارة الفن بوصفها « مظهرأ من مظاهر تاريخ الفن » ، اقول نجد كل هذه الاشياء والامور والاشخاص يفكرون ويشعرون ويشكلون فناً صناعياً . ولقد كان للاسكندرية . ايضاً فنانها من كتاب مسرحيات المعضلة ، وصناديق البريد ، الذين كانت تفضلهم على سوفوكليس ، وكان لهم مصورون اخترعوا نوازع جديدة تمكنوا بواسطتها ان يخدعوا جمهورهم بنجاح فما هو الذي نمتلكه اليوم كفن ؟ انها موسيقى مزورة كاذبة مليئة بصخب مصطنع ناجم عن حشد من الآلات الموسيقية ، وتصوير مزيف مليء بالآثار

الدخيلة المجنونة التي تخلفها « حيل ورق اللعب » والذي يلفق كل عشر سنوات او ما يقاربها « اسلوباً » جديداً من ثروة الشكل المتراكمة منذ آلاف السنين، وهذا « الاسلوب » هو في واقعه ليس باسلوب ابدأ ، لان كل فرد يفعل كما يشاء ويهوى ، انه تشكيل كاذب يسرق من الاشوريين والمصريين والمكسيكيين على حد سواء . ومع ذلك ، فان هذا وهذا فقط ، ذوق « رجل العالم » الذي يمكن القبول به كتعبير وعلامة للعصر ، اما كل شيء غير هذا ، كل شيء « يتمسك » بالمثل العليا القديمة ، فانما هو مخصص لاستهلاك الريف .

أما التزيين العظيم الذي عرفه الماضي ، فلقد أصبح لغة ميتة كالسنسكريتية أو اللغة اللاتينية الكنسية . وبدلاً من ان يكرموا رمزيتها ويطيعوها تراهم يضعون مبادئها وتركاتها من الاشكال الكاملة كيفما تيسر في البوتقة ويعيدون سبكها في اشكال غير عضوية . ان كل جيل حديث يعتبر التبدل تطوراً ، ويحل انعاش وصهر الاساليب القديمة محل الصيرورة الحقيقية ، فلقد كان للاسكندرية أيضاً ممثلوها الهزليون ما قبل عهد رفايل ، وكان هؤلاء أوانيهم ومقاعدهم وصورهم ونظرياتهم ، وكان لها رمزيوها ودهريوها وانطباعيوها . وكان الزي المألوف في روما صينياً اغريقياً اسويوا وآناً اغريقياً مصرياً ، وتارة (عقب براكستليس) اتيكياً جديداً . ويبدو التضريس في عهد الاسرة التاسعة عشرة ، (وهي تمثل العصر الحديث في الحضارة المصرية) هذا التضريس الذي يغطي الجدران والتماثيل والاعمدة الجبارة المدومة المعنى واللاعضوية ، محض فن جاد هازل للمملكة القديمة ، فمعبد حوروس البطلمي (نسبة الى بطاموس) في ادفو هو معبد لا مثيل له في اصطفايته الفارغة البلهاء ، لكن طالما لا نزال نحن فقط في مطلع تطورنا الخاص في هذا السبيل فان ذاك المعبد هو معبد حسن المنظر زاه ومؤكد ، كما هو الآن طراز

شوارعنا واحيانا . وفي الوقت المناسب تدوي الرغبة في التبديل ايضاً . فرمسيس العظيم سرعان ما ادعى لنفسه ملكية مبان شيدھا خلفه ، إذ نزع عنها اسماءهم وحفر اسمه عليها . وكان هذا الوعي للضعف والانحلال ، هو الوعي ذاته الذي دفع بقسطنطين منذ زمن طويل ، زمن يعود الى عام مبكر هو فعلاً عام ١٥٠ الى احترام نسخ القطع الاستاذية الرائعة ، ولم يقم بنسخها لان هذه القطع كانت مفهومة ومحترمة على الأقل ، بل انما قام بنسخها لانه لم يكن يوجد فنانون قادرون على انجاز أصول (Originals) . وعلينا ان لا ننسى أن هؤلاء النساخ كانوا فناني عصرهم ، ولذلك فان انجازاتهم (التي قاموا بها وفق هذا الاسلوب او ذاك ، واستجابة لوعي البرهة) تمثل اقصى ما في قوتهم الابداعية من طاقة .

ان كل تمثال روماني شخصي ، أذكراً يمثل او انثى ، انما يشرب في وضعه وسيائه من منابع النماذج الهيلينية . وهؤلاء النساخ نسخوا بصدق تقريباً ووفق اسلوب جذوع التماثيل على الأقل ، وتركوا للمهرة من العمال ان ينحتوا الرؤوس لتجيء مشابهة واصحابها . فتمثال اوغسطس المدجج بسلاحه ، هذا التمثال المشهور قد استنسخ عن تمثال الرماح (Spearman) لبوليكليتوس . (ولكي نسمي بعضاً من النُدُر بالمرحلة ذاتها في عالمنا الخاص نقول بان لينباخ نقل عن رمبراندت ومكارت Makart عن روبنز) . ومنذ عام ١٥٠٠ (من آمسيس الاول حتى كليوبترا) فان الفن التمسيري (Egypticism) قد كوّم صورة شخصية فوق أخرى وذلك بالطريقة ذاتها .

ونحن نجد بدلاً من التطور الراسخ القدم الذي سار وفقه العصر العظيم للممالك الوسيطة ، الازياء التي تتبدل ارضاءً لذوق هذه الاسرة او تلك . وهناك بين الاكتشافات في طورفان (Turfan) آثار من درامات هندية ، معاصرة لمولد المسيح ، وهذه الدرامات تشابه في كل وجوها الكاليداسا

(Kalidasa) . أما التصوير الصيني كما سبق لنا ان قلنا ، فإنه لا يُظهر تطوراً بل صعوداً وانخفاضاً في الازياء وذلك لمدة تتجاوز الالف من الاعوام ، وعدم الثبات هذا يجب ان يكون قد بدأ في عهد عائلة « الهان » . أما النتائج النهائية فانما تتمثل في التكرار اللانهائي لمخزونات من الاشكال المحددة والتي نراها اليوم في الفن من هندي وصيني وعربي فارسي . فالصور والانسجة وبيوت الشعر والاولاني والاثاث والدرامات والمؤلفات الموسيقية هي جميعاً منسوخات (Patternwork) .

ونحن نعجز عن تعيين تاريخ داخل قرن او قرون لاي منها ، ناهيك عن تعيين تاريخ العقود من السنين ، وذلك بواسطة لغتها في التزيين . وعلى هذه الحال هو آخر فصل من كل حضارة .



الفصل التاسع

صورة النفس وشعور الحياة

- ١ -

في شكل النفس

- ١ -

إن كل فيلسوف 'معتزف به مرغم على الإيمان، دون ما تمحيص وفحص جديدين، بوجود شيء ما هو في رأيه قابل للعلاج بواسطة العقل، وذلك لأن كامل الوجود الروحي للفيلسوف يعتمد على إمكانية شيء ما كهذا. لهذا السبب فإن كل منطق أو عالم نفساني، مهما بلغ به الشك، فإن هناك نقطة يقف الشك عندها صامتاً، ويبدأ فيها الإيمان، نقطة تفرض حتى على أشد المفكرين التحليليين وأصدقهم أن يتوقف عن استخدام منهاجه، وأعني بهذه النقطة هي حيث يتعدى التحليل لنفسه ويُجابه بالسؤال عما إذا كانت مشكلته قابلة للحل، وعما إذا كانت حتى موجودة إطلاقاً. إن الفرضية القائلة: «إنه من الممكن أن نقيم بواسطة الفكر أشكال الفكر» لم يشك فيها «كنت» مهما بدت غامضة مريبة للعقل الالافلسفي. زد على ذلك أن الفرضية القائلة أيضاً:

« يوجد نفس تركيبها سهل المنال علمياً ، وإن ما أقرره بواسطة التشريح النقدي لأعمال الوجود الواعي في شكل من العناصر والوظائف والعقد النفسية إنما هو نفسي أنا » ، أقول إن هذه الفرضية لم يشك فيها أحد من علماء النفس حتى الآن ، ومع هذا وعن هذه الفرضية بالذات يجب أن تنشأ أقوى شكوك العالم النفساني وأشدّها . فهل يمكن إطلاقاً للعلم التجريدي أن يعالج القضايا الروحية ؟ وهل ذاك الشيء الذي يجده المرء في دربه مطابق لذاك الشيء الذي يبحث عنه وينشده ؟ ولماذا كانت السيكولوجيا (ولا أعني بها معرفة البشر وخبرة الحياة بل السيكولوجيا العلمية) دائماً أضلّ العلوم وأتفها قيمة وأقلها جدارة بانضباطات الفلسفة ، وميداناً خاوياً إلى درجة لم تخفه معها إلا العقول العادية والمنهاجيون من عاقر وعقيم ؟ وليس السبب ببعيد عنا لنبحث عنه . فهو والحق يمثّل في سوء حظ السيكولوجيا التجريبية التي لا تمتلك حتى موضوعاً ، بما لهذه الكلمة من معنى ، في أية وكل تقنية علمية . أما أبحاثها وحلولها فلإنما هي بمثابة معارك تخوضها ضد الأشباح والطيوف . ما هي النفس ؟ فإذا كان العقل المجرد يستطيع أن يميننا على سؤالنا هذا ، عندئذ يصبح العلم منذ البداية غير ضروري .

لا يستطيع أحد من الآلاف من علماء النفس هذا اليوم أن يقدم إلينا تحليلاً أو تعريفاً حقيقياً واقعياً للإرادة أو الندم أو القلق أو الغيرة أو المزاج أو القصد الفني . ولما كان ما هو منهاجي هو وحده الذي يمكن تشريحه ، لذلك فمن البدهي أننا نستطيع فقط أن نعرف التصورات بالتصورات . فليس هناك من مراوغات لعرض فكري ذي مراتب تصورية أو ملاحظات معقولة لترايطات بين أوضاع جسمية حسية وبين « العملية الباطنية » تلامس ما في سؤالنا هنا . إن الإرادة ليست تصوراً ، بل إنما هي اسم ، وكلمة أولية ككلمة الله ، وإشارة إلى شيء ما لنا فيه ثقة فورية لكننا لا نستطيع أن نصفه .

إننا نعالج هنا شيئاً ما لا يطاله أبدأ البحث العلمي . وليس من العبث كون كل لغة تعرض علامات مربكة معقدة معجزة ترمز بها إلى ما هو روحي ، وبهذا تذكرنا اللغة بأن ما هو روحي ليس سريع التأثير بالمركب النظري (Synthesis)

أو التنظيم المنهجي ، فهذا لا يوجد أي شيء لنا لتنظيمه . فللمناهج النقدية (مثلاً : بالمعنى الحرفي العازلة الفاصلة) تطبق فقط على العالم كطبيعة . وإنه لأسهل علينا بكثير أن نفرض موضوعاً لبيتوفن يبضع أو مجامض كباثي ، من أن نفرض النفس بواسطة مناهج الفكر التجريدي . فليست لمعرفة الإنسان ولمعرفة الطبيعة أية أهداف أو وسائل مشتركة . والإنسان البدائي يحتبر النفس أولاً في الأشخاص الآخرين ثم في داخله بوصفها Numen ^{١١} . (الروح الالهية ، أو المتروسة - المترجم) ، وذلك كما يعرف تماماً معنى Numina من العالم الخارجي ، وهو يكون انطباعه في شكل اسطوري (ميثولوجي) . وكلمات الانسان البدائي الاشياء كهذه هي رموز وأصوات لا تصف ما لا يوصف بل إنما تحبر عنه بالنسبة اليه الذي له أذنان ليسمع بها . (. for him who hath ears to hear) . وهذه الكلمات تستدعي صوراً ومشابهات (وفق مفهوم الجزء الثاني من فارست) هي اللغة الوحيدة للمواصلة الروحية التي اكتشفها الانسان حتى هذا اليوم . فرمباندت يستطيع ان يكشف عن شيء من نفسه لأولئك الذين يرتبطون به بصلات من قربي باطنية ، وذلك بواسطة صورة ذاتية (Self portrait) أو لوحة لمنظر طبيعي ، وبالنسبة الى غوته « فان الهماً قد اعطاها لتخبر بما تألم . » فبعض « هيجانات » نفس يمكن ان يبلغ عنها انسان احساسية انسان آخر بواسطة نظرة ، أو بواسطة فاصلتين موسيقيتين أو حركة لا يشعر بها . هذه هي اللغة الحقيقية للنفوس ، وهي تبقى لغة غير مفهومة للامتني . فالكلمة تنطق ، كعنصر شعري قد تقيم رابطاً ، لكنها كتصور ، كعنصر من نثر علمي فأبدأ لن تقيم . إن النفس بالنسبة الى الانسان الذي قد تقدم من العيش والشعور المجردين الى وضع من التيقظ والمراقبة هي صورة مشتقة من الخبر (جمع خبرة) الاولى تماماً للحياة والموت . وهي قديمة قدم الفكر مثلاً التفريق الواضح بين التفكير وبين النظر . فنحن نشاهد العالم حولنا ، ولما كان يتوجب على كل كائن طليق الحركة

١ - سبق لنا ان شرحنا هذه الكلمة .

أن يفهم ذلك العالم حياً في أمنه الخاص ، لذلك فان تجميع التفاصيل اليومية للخبرة التقنية والتجريبية يصبح مخزوناً من المعلومات الثابتة التي يجمعها الانسان ، حالما يصبح بارعاً في النطق ، في صورة لما يفهمه . هذا هو العالم كطبيعة . فالذي ليس بيئة لا نراه بل انما نتكهن بوجوده « داخل ذواتنا وذوات الآخرين ، ونظراً لقوته » السبائية والانطباعية فانه يستثير فينا (يستدعي إلينا) القلق والرغبة في المعرفة ، وبهذا يوقظ الصورة التأملية للعالم المضاد (Counterworld) الذي هو اسلوبنا في جعل ما يبقى غريباً الى الابد عن عين الجسم منظوراً ومرئياً . ان صورة النفس هي صورة خرافية ، وتبقى موضوعية في ميدان الدين الروحي وذلك طالما يتأمل المرء في صورة الطبيعة بروح الدين ، وهذه الصورة تحول ذاتها الى تصور علمي وتصبح موضوعية في ميدان النقد العلمي حالما ينظر المرء الى « الطبيعة » نظرة ناقد . وكما ان « الزمان » هو المفهوم المضاد للفراغ ، كذلك فان « النفس » هي العالم المضاد « للطبيعة » ، ولهذا فهي غير مستقرة في اعتمادها على تصور الطبيعة كما هي حال هذه بين لحظة واخرى . لقد سبق لنا ان شرحنا كيف نشأ الزمان عن الشعور بالصفة الاتجاهية التي تمتلكها حياة دائمة الحركة بوصفها سلبياً تصورياً يقابل حجباً ايجابياً ، ونجسداً لذاك الذي ليس هو امتداداً ، وأن جميع خصائص الزمان ، الذي يعتقد الفلاسفة بانهم يستطيعون أن يحلوا معضلته بواسطة التحليل البارد ، هي عكس خصائص الفراغ تماماً . ووفق الاسلوب نفسه تماماً ، نقول بان تصور ما هو روحي قد جاء الى الوجود بوصفه العكس والسالب بالنسبة الى تصور العالم ، للتصور الفراغي للاستقطابية المساندة (« خارجاً » - « باطناً ») وللمصطلحات التي أعيد تقويمها تقويمياً مناسباً على أسس جديدة .

ان كل سيكولوجيا هي فيزياء مضادة .

اما أن يحاول المرء أن يحصل على علوم « صحيحة » من نفس دائمة الغموض ، فانما هي محاولة عاقر عقيم ، ولكن المدنية في مرحلتها المتأخرة زمناً ، يجب أن تحتاج الى التفكير التجريدي . لذلك تراها ترغم « فيزيائي العالم الباطني » على ايضاح العالم الخرافي بالمزيد من الاوهام والخرافات ، وشرح التصورات بالاكتثار منها ،

فهو يبذل اللامتد الى ممتد ، ويبنى منهاجاً لعله شيء ما يُعرض عرضاً سيائياً فقط ،
ويندفع الى الاعتقاد بأن داخل هذا منهاج يمثل هيكل « ال » نفس أمام عينيه .
لكن الكلمات التي يختارها مجد ذاتها ، وفي كل الحضارات ، كي يعلم بواسطتها
الآخرين بأعماله الذهنية الشاقة تحونه وتفضحه ، فهو يتحدث عن الوظائف وعن عقد
الشعور والمنابع الرئيسية واعقاب الوعي والمجرى والسعة والكثافة والافراط
والتوازي في العمليات الروحية ، وجميع هذه هي كلمات خاصة بصيغة العرض التي
يستخدمها العلم ، فالارادة تنسب الى المواد ، وهي صورة فراغية نقية وبسيطة .
أما « الوعي » و « اللاوعي » فهما وبوضوح ليسا سوى مشتقين من « ما فوق
الارض » و « بما تحتها » . ونحن نصادف في النظريات الحديثة عن الارادة كل
مفردات الديناميكية الكهربائية . ويتحدثون عن وظائف الارادة وعن وظائف
الفكر كما يتحدثون تماماً عن وظيفة منهاج قوى . أما إذا ما أردت تحليل الشعور
فلإن هذا يعني إقامة صورة ظل (سلموطة) بمثابة له في مكانه ، ومعالجة هذه الصورة
علاجاً رياضياً بواسطة التحديد والتقسيم والقياس . إن كل فحص نفسي من هذا
الطراز ، مهما كانت دراسة تشريح الدماغ رائعة ، إنما هو فحص يتخلله تصور
ميكانيسي للكان ويعمل وهو لا يعلم تحت تأثير إلهائيات خيالية في فراغ خيالي .
إن العالم النفسي « المجرى » لا يدرك أبداً أنه يقلد الفيزيائي ، ولكن ليس بما يثير
الدهشة أبداً أن أسخف مناهج السيكولوجيا التجريبية تعطي مجزئ نتائج صحيحة
(ارثوذكسية) . فمالك الدماغ وخيوط المشاركة كصيغ للعرض تنطبق كلية على
منهاج بصري (وحجري ، الارادة او الشعور يعالجان معاً أشباحاً فراغية من أصل
مشابه) . وليس هناك من فرق ، إذا ما حددت بعض مقدرة نفسية تحديداً
إدراكياً ، أو حددت ميدان الدماغ المطابق لها تحديداً بيانياً . (graphically)
فلقد خلقت السيكولوجيا العلمية لنفسها منهاجاً كاملاً للصور ، وهي تتحرك وفق
هذا منهاج بقناعة كاملة راسخة . إن نطق كل عالم نفسي يبرهن عند الفحص على
مجرد شذوذ هذا منهاج المنطبق على أسلوب علم العالم الخارجي هذا اليوم .
فالفكر النقي عندما يتحرر من جميع ارتباطاته بالنظر يستلزم لغة حضارة عفواً

له ، وهذه اللغة تبدعها نفس الحضارة بوصفها جزءاً يعضد الأجزاء الأخرى من تعبيرها ، وسرعان ما تبدع هذه اللغة ذاتها « طبيعة » من معاني الكلمة ، وكوناً لغوياً حيث تستطيع داخله التصورات التجريدية والاحكام والاستنتاجات ، وعروض الرقم والسببية (العلية) والحركة ، أن تقود وجوداً بُت فيه بتاً ميكانيكياً . لذلك فإن صورة النفس الشائعة ورمزيتها الباطنية . ان جميع اللغات الغربية الفالوستية تمتلك تصوراً للارادة ، وقد أظهرت هذه الذاتية الاسطورية نفسها في كل اللغات الآتفة الذكر على حد سواء ، ونجحت في تصريف الفعل الذي فرق بصورة حاسمة بين ألسنتنا والألسنة الكلاسيكية ، ولذلك ميز بين أنفسنا وبين النفس الكلاسيكية .

وعندما حلت ego habeo factum محل feci نطق روح جديدة للعالم الباطني . وفي الوقت ذاته وتحت شعار معين ظهر في صور النفس العلمية لكل السيكلوجيات الغربية ، مشخص الارادة ، وليد مقدرة حسنة الاكتمال ، مقدرة يمكن أن تحددها مختلف المدارس بشتى الطرق ، لكن وجودها هو فوق كل شك .

- ٢ -

ان السيكلوجيا العلمية (ويمكننا أن نضيف ايضاً السيكلوجيا من النوع ذاته والتي نمارسها جميعاً عندما ندوس بيننا وبين ذواتنا جيشان نفوسنا ونفوس الآخرين) قد أضافت نتيجة لعجزها عن اكتشاف ، وحتى الدنو من ، جوهر النفس ، رمزاً آخر أكثر ، وهذا الرمز يشكل مع غيره من الرموز الكون الكبير (Macrocosm) للانسان الحضاري . والسيكلوجيا ، ككل شيء آخر لم يعد له صيرورة بل صيرا ، قد أحلت الميكانيكية محل التركيب العضوي (Organism) . ونحن نفتقد في صورتها ذاك الذي يملأ شعورنا بالحياة ، وهذا يجب أن يكون « نفساً » بالتأكيد وذلك إذا كان هناك من شيء) نفتقد صفة

المصير وتوجيهية الوجود الضرورية والامكانية التي تحققها الحياة في مجراها . وأنا لا اعتقد بأن كلمة مصير تظهر في أي منهاج سيكولوجي ما . ونحن نعرف بأنه لا يوجد هناك من شيء في العالم يمكن أن يكون أبعد عن خبرة الحياة ومعرفة الانسان من منهاج لا يحتوي على عناصر كهذه . فالعلاقات والترابطات الحسية والعطف والنوازع والفكر والشعور والارادة هي جميعاً ميكانيكية ميتة ، وطبوغرافية مجردة يتشكل منها المجموع التافه « لعلنا للنفس » . فالواحد تطلع إلى الحياة فوجد نموذجاً تزيينياً من التصورات ، ولكن النفس بقيت كما كانت عليه ، بقيت شيئاً ما لا يمكن ان يبلغه الفكر أو يعرض ، بقيت السر ، الصيرورة الدائمة والخبرة النقية .

إن جسم النفس الخيالي (ولنسمها لأول مرة على هذا الشكل) ليس شيئاً أبداً بل إنما هو صورة المرأة تماماً للشكل الذي يتطلع فيه الرجل الحضاري الناضج إلى العالم الخارجي . ففي الاول كما في الآخر تحققت خبرة العمق وعالم الامتداد . فالسر الذي تتوه عنه كلمة الجذر الزمان يخلف الفراغ ، أفان هذا السر منشأً من الادراك الحسي للعالم الخارجي أو من استيعاب العالم الباطني . إن لصورة النفس كما لصورة العالم عمقها الاتجاهي وافقها ، ومحدوديتها ولا محدوديتها فالعين الباطنية تبصر ، والاذن الباطنية تسمع . ويوجد هنا فكرة جليلة لنظام باطني ، وهذا النظام الباطني هو كالنظام الظاهري يحمل شعار الضرورة السببية (العلية) .

ولما كان الأمر على هذه الحال ، فإن جميع الاشياء التي ذكرتها في هذا المؤلف وذلك فيما يتعلق بظواهرات الحضارات الرفيعة تتحد وتلتئم لتطالب بدراسة لنفس اعمق بكثير من أية دراسة أخرى عرفناها حتى الآن . وذلك لان كل ما يتوجب على عالم النفس المعاصر أن يطلعنا عليه (وأنا لا أشير هنا فقط إلى العلم المنهجي ، بل إنما أشير ايضاً بمفهوم اوسع إلى المعرفة السبائية بالانسان) يرتبط بالوضع الحاضر للنفس الغربية ، وليس كما يقال اعتباطاً حتى الآن بالنفس البشرية بمفهومها الاوسع .

إن صورة النفس هي ليست بأي شيء أبداً ، بل إنما هي صورة لنفس واحدة

معينة تماماً . فليس بإمكان أي مراقب أن يخطو خارج أوضاع ومحددات زمانه ودائرته ، ومهما كان الذي يعرضه أو يدري به ، فإن مجرد المعرفة نفسها تحتوي في كل الأحوال على الاختيار والاتجاه والشكل الباطني ، وهي لذلك منذ البداية تعبير عن نفسه الخاصة . إن الرجل البدائي ذاته يستولي على صورة نفس من حقائق حياته الخاصة كما هي مذعنة للنشاط الاستقائي للخبرات الرئيسية للوعي اليقظ (التمييز بين « الأنا » و « العالم » وبين الأنا و tu) والخبرات الكينونية تلك . (التمييز بين الجسد والنفس ، بين حياة الحس والانعكاس ، حياة الجنس والعاطفة) ولما كان الناس المفكرون هم الذين يفكرون بمواضيع كهذه ، لذلك فإن روحاً باطنية numen (Spirit, Logos, Ka, Ruach) تنشأ دائماً كنتقيض للباقي . لكن نزعات هذه الروح numen وعلاقتها في الحالة الفردية ، والمفهوم الذي يتشكل من العناصر الروحية (مداميك القوى أو الجواهر ، الوحدة أو الاستقطابية أو الوفرة) تطبع المفكر منذ مستهل البداية كجزء من حضارته الخاصة المعنية . فعندما يقنع أحد الناس نفسه بأنه يعرف نفس حضارة غريبة عنه من أعمالها في الواقعة ، فإن صورة النفس التي تكمن وراء معرفته هي صورة نفسه الخاصة . وعلى هذا النمط فإن الخبرات الجديدة يتمثلها المنهاج الموجود ، ولذلك فليس بما يستثير الدهشة إذا ما آمن أحد الناس بأنه قد اكتشف أشكالاً ذات صحة خالدة . والحق أن كل حضارة تمتلك سيكولوجية منهاجية خاصة بها ، كما تمتلك أسلوبها الخاص للمعرفة بالناس وللخبرة بالحياة ، وكما أن حتى كل مرحلة منفصلة (عصر الفلسفة الكلامية اللاهوتية ، وعصر السفطائية وعصر الانبعاث) تشكل افكاراً خاصة عن الرقم والفكر والطبيعة حيث تنطبق عليها وحدها هذه الافكار فقط ، كذلك تماماً فإن حتى كل قرن على حدة يتبلى ذاته في مرآة صورة نفسه الخاصة . فأذكرى الحكام من رجال الغرب يخطئ حتماً إذا ما حاول أن يفهم الانسان الياباني والعكس بالعكس . زد على ذلك أن خطأ العلامة لا يقل عن خطأ ذاك ، عندما يحاول هذا أن يترجم كلمات رئيسية عربية أو يونانية إلى كلمات رئيسية في لغته . فالنفس (يريد أن يقول نفس Nephesh) العربية ليست Animus ،

و « atmân » ليست Soul - النفس - ونحن ما نكتشفه بصورة دائمة تحت شعارنا « إرادة » لم يجهده أبداً الانسان الكلاسيكي داخل صورة نفسه . وإذا ما ربطنا أحد الأشياء بالآخر ، يصبح من غير الممكن أن نشك في الأهمية الهائلة لصور النفس الافرادية التي ظهرت كل واحدة منها على حدة في تاريخ الفكر العام . فالانسان الكلاسيكي الأبولوني الانسان اليوقليدي ذو الكينونة المحدودة ، كاث يتطلع الى نفسه بوصفها كوناً منتظماً في مجموعة من أجزاء متمازة . ولقد سماها افلاطون (.) وقارنها بالانسان والحيوان والنبات ، وفي مكان آخر قارنها حتى بالانسان من جنوبي وشمالي وهيليني . إن ما يبدو قد نُقل ونُسخ هنا هو الطبيعة ، كما رآها العصر الكلاسيكي بوصفها مجموعة حسنة الانتظام من الأشياء الملموسة ، وذلك في تباينها والفراغ الذي كان يحس بأنه غير موجود وبأنه عدم . فأين توجد الإرادة في هذا الميدان ؟ أو فكرة الترابطات الوظيفية ، أو ابداعات سيكولوجيتنا الأخرى ؟ (الأخرى تعود هنا الى ابداعات) . أم أن الإرادة مفقودة هنا للسبب ذاته الذي يجعل الفراغ مفقوداً من الرياضيات الكلاسيكية والقوة من الفيزياء الكلاسيكية ؟

ولتأخذ ، عكس هذه ، أية سيكولوجيا غربية تشاء ، انك ستجد دائماً فيها انتظاماً وظيفياً لا جسيماً . فالشكل الاسامي لكل الانطباعات التي نتلقاها من الباطن هو $y = f(x)$ ، وذلك بسبب أن الوظيفة هي قاعدة عالمنا الخارجي . فالتفكير والشعور والإرادة تشكل ثلوثاً لا يستطيع أي عالم نفسي غربي أن يتخطاهم بلغت رغبته في تخطيه وتجاوزه ويبدو حتى في مناقشات المفكرين القوطيين التي دارت حول افضلية الإرادة أو العقل ، أن القضية هي قضية علاقة بين القوى . ولا يهم ابداً ما إذا كان هؤلاء الفلاسفة القدماء يعرضون نظرياتهم كأصول أم انهم يتلونهم عن اوغسطين أو ارسطوطاليس . فالعلاقات والترابطات الحسية وعمليات الإرادة ، ولتسم هذه بما تشاء ، والتي هي عناصر صورتنا ، هي جميعاً ودون استثناء من الطراز الوظيفي الرياضي الفيزيائي ، وهي في كل أشكالها جذرية في لا كلاسيكيتها . والآن فان سيكولوجيا كهذه (الكلاسيكية

- المترجم) لا تختبر النفس اختباراً سيائياً يعرف بملاحمها ، بل جسمانياً ، وذلك بوصف النفس مادة ترغب في تأكيد عناصرها ، ولذلك فمن البدهي تماماً أن نرى السيكولوجيا الكلاسيكية تنحط الى خبل وحيرة عندما تجابه بمشكلة الحركة . لقد كان للانسان الكلاسيكي ايضاً متاعبه الالية ^(١) (Eleatic) الباطنية ، وان عجز المدرسين عن الاتفاق عما اذا كانت الاسبقية هي للارادة أم للعقل ينذر بالعيب الخطر في الفيزياء الباروكية ، في عجزها عن الوصول الى اقرار منيع عن كل تحد بالعلاقة القائمة بين القوة والحركة . ان صورتى النفسين الكلاسيكية والهندية تنكران الحيوية الاتجاهية (حيث أن كل شيء في هاتين الصورتين قد بت فيه بتاً جازماً) لكن الصورتين الفاوستية والمصرية تؤكدان وتشددان على مثل هذه الحيوية ، (حيث ان كل شيء فيها هو مناهج ومركز للقوى) ، ومع ذلك وبسبب ان هذا التأكيد بالذات لا يستطيع إلا أن يشتمل على عنصر الزمان ، ولذلك فان الفكر الذي هو غريب عن الزمان يجد نفسه ملتزماً بالتناقض وذاته .

ان صورتى النفس من فاوستية وابولونية هما على طرفي نقيض ، وهنا تطل برأسها جميع التناقضات القديمة من جديد . ففي الصورة الابولونية لدينا كوحدة خيال ما ندعه « بجسم النفس » أما في الفاوستية فلدينا فراغ النفس ، فالجسم يمتلك اعضاء بينما أن الفراغ هو مشهد عملية وتدرج . فالانسان الكلاسيكي يدرك عالمه الباطني إدراكاً تشكيمياً ، وحتى لغة هوميروس تفضح هذه الحقيقة ، وقد تبدو هذه اللغة رجوع صدى كما تعتقد ، وتقاليده معبد غارقة في القدم فهو يرينا مثلاً

١ - نسبة الى إيليا Elea او فليا ، Velia ، وهي مدرسة فلسفية يونانية تأسست في القرن السادس قبل المسيح وكانت تقول بوحدة الكائن وبعدم صحة الحركة .

(المترجم)

الموتى في هيدس^(١) Hades نسخاً أصلية عن الاجسام التي كانوا . ان الفلسفة ما قبل سقراط باجزائها الثلاثة الحسنة الانتظام توحى لنا فوراً بجماعة « لا أكون » laocoon . ان الأثر في حالنا هو أثر موسيقي ، « فسوناتا » الحياة الباطنية تتخذ من الارادة موضوعها الأول ، وتتخذ من الفكر والشعور كمبحثين (theme) لموضوعها الثاني ، والحركة محددة بالقواعد الصارمة للكونتروبوتية الروحية ، أما مهمة السيكلوجيا فهي تنحصر في اكتشاف الكونتروبوت . وأبسط العناصر تسمى نقائض (Antithesis) كالرقم الكلاسيكي والغربي . فهي في الحالة الأولى احجام ، وفي الثانية علاقات روحية ، ويقب السكون الروحي للوجود الكلاسيكي والمثل الأعلى الستيريومتري مناهضين لديناميكية النفس للصورة الفاوستية .

ان صورة النفس الأبولونية تفر هاربة حالما تدنو النفس المجوسية . وهذه الصورة هي صورة ذاوية حتى في الرواقين المتأخرين زمنياً ، حيث كان معظم الأساتذة الرئيسيين من آسيا الارامية ، وقد أصبحت هذه الصورة في عهود الامبراطورية الرومانية المبكرة ، وحتى في آداب المدنية نفسها مجرد ذكرى وتذكار .

ان الطابع المميز لصورة النفس المجوسية هو ثنائية صارمة تتألف من جوهرين غامضين هما الروح والنفس . وبين هذين الجوهرين لا يوجد أي من السكون الكلاسيكي أو العلاقة الوظائفية الغربية ، بل إنما توجد علاقة مركبة في جزئياتها وكياناتها تركيباً مغايراً لتينك ، والتي نضطر نحن هنا لتسميتها « بالمجوسية » وذلك لافتقارنا الى أي اصطلاح آخر بالرغم من اننا قد نستطيع أن نصفها في ابراز التباين بين فيزياء ديموقريطس وفيزياء غليليو وبين الخيمي (Alchemy) حجر الفلاسفة .

١ - Hades : هي جهنم مند الاغريق ، وهيدس ايضاً يعرف باسم بلوتو وهو إله العالم السفلي .

(المترجم)

وعلى صورة النفس الشرق أوسطية هذه بالذات ، ترتكز نتيجة لضرورة باطنية ، كل السيكولوجيا وخاصة اللاهوت الذين يملآن الحضارة العربية في عصر النبع ، عصرها « الغوطي » (من عام ٣٠٠ ب.م) وينتمي انجيل يوحنا والافلاطونيون الجدد والمانيون (نسبة الى مان) ومؤلفات العارفين (Gnostics) والنصوص الدغماتية في التلمود والأفستا Avesta ^(١) ، أقول تنتمي جميع هذه الى الحضارة العربية في عصرها المبكر ذاك ، وكذلك ايضاً الروح المتعبدة للامبراطورية الرومانية ، والتي كان يعبر عنها فقط بواسطة التدين الذي كان لا يزال موجوداً في فلسفتها من الشرق الفتي الشاب ، من سوريا وبلاد فارس . وحتى في القرن الأول قبل المسيح ، كان بوسيدونيوس العظيم ، السامي الحقيقي ، والعربي الشاب ، بالرغم من الرداء الكلاسيكي الذي غطى به تعاليمه الرائعة ، يحس باطنياً بالتعارض الحاد بين الشعور الكلاسيكي بالحياة ، وبين تركيب نفسه المجوسي ، التي كانت بالنسبة اليه نفسه الحقيقية . وهذا هو الفرق - الواضح في القيمة بين جوهر يتخلل الجسد وبين جوهر يهبط من كهف العالم ويحل في الانسانية ، جوهر تجريدي لمهي باريء كل المشتركين في الاتحاد . Consensus وهذه « الروح » هي التي تستدعي العالم الأرقى ، وبواسطة خلقها هذا تنصرف على الحياة المجردة ، على « اللحم » والطبيعة . وهذه هي الصورة الأولية التي تكمن وراء كل احساس « بالآنا » . وهي ترى أحياناً تتنقع بقناع ديني واخرى فلسفي ، وغيرها فني . ولتأمل في الصور الشخصية للعصر القسطنطيني ، وفي حلقاتها الجامدة في اللانهاية ، إن النظرة في أية صورة من تلك الصور . وقد أحس بها بلوطونيوس وأوريجين . وبولس الرسول يميز مثلاً في رسالته أهل كورنثيه وفي الاصحاح الخامس عشر ، عدد ٤٤ بين

١ الكتاب المقدس للزراذشتيين والذي لا يزال حتى الان موجوداً في بلاد فارس .

(المترجم)

ان مفهوم المزدوج (لاحظ قال المزدوج لا الثنائي .. المترجم) أجسامياً كان أم روحياً ، مفهوم النشوة الروحية وتقسيم الناس إلى أدنى وأرقى ، النفس وعلم الخصائص الميكانيكية للغازات (Pneumatics) كان مفهوماً شائعاً ومألوفاً لدى جماعة العارفين (Gnostics) فالآداب الكلاسيكية المتأخرة زمنياً (بلوتارك) مليئة بالسيكولوجيا الثنائية المتألفة من (. . .) والتي تشتق من منابع شرقية . وسرعان ما دفع بهذه السيكولوجيا الى الارتباط بالتباين القائم بين المسيحي وبين الوثني ، بين الروح وبين الطبيعة ، وقد أخرجت في ذلك النهج للتاريخ العالمي كدراما للانسان تبدأ بالخلق وتنتهي بالدينونة الأخيرة (وطبعاً مع تدخل الله بوصفه وسيلة) وهذه الدراما تشترك فيها جماعة العارفين والمسيحيين والفرس واليهود على حد سواء ، ولم يستطع حتى الآن التغلب عليها .

ان صورة النفس المجوسية هذه قد بلغت اكتمالها العلمي الصارم في مدارس بغداد والبصرة . ولقد قام الفارابي والكندي بمعالجة معضلات هذه السيكولوجيا المجوسية معالجة جذرية ، ودرستها لها دراسات معقدة بالنسبة لنا وغير مفهومة في معظمها . لكن يتوجب علينا ألا نبخس حقها فيما كان لها من أثر على نظرية النفس الغريبة الفنية والكاملة في تجريدتها . (وذلك بالرغم من اختلافها عن شعور الأنا) ولم تستمد الفلسفة من كلامية لاهوتية وصوفية من أشكال هذه السيكولوجيا ، أقل بما استمدته الفن الغوطي من اسبانيا العربية وصقليا . وعلينا ألا ننسى ان الحضارة العربية هي حضارة أديان الرؤى المقررة ، والتي جميعها تتخذ لنفسها صورة نفس ثنائية . « والكابالا » والدور الذي لعبه الفلاسفة اليهود فيما يسمى بفلسفة القرون الوسطى (وهى مثلاً الفلسفة العربية المتأخرة زمنياً والمتبوعة بالفلسفة الغوطية المبكرة) هو دور معروف معرفة جيدة . لكنني سأشير هنا فقط الى سينوزا الجدير بالاعتبار والذي لا يحبه الناس كثيراً . فهو ابن « للجيتو » (الحي الخاص باليهود .. المترجم) وهو مع معاصره الشيرازي آخر من يمثل النفس المجوسية ، زد على ذلك انه غريب في عالم شكل الشعور الفاوستي . ولما كان سينوزا تلميذاً فطناً رزيناً حكيماً للعصر الباروكي فإنه تدبر أمره ليكسو منهاجه بألوان الفكر

الغربي ، لكنه في أعماقه لا يزال تحت تأثير الثنائية العربية للنفس ذات الجوهرين . وهذا هو السبب الحقيقي الباطني لافتقاره إلى مفهوم القوة لكل من غاليلى وديكارت . فهذا المفهوم هو مركز ثقل الكون الديناميكي ، وهو في واقعه مفهوم غريب عن الشعور الجوسى بالعالم . فليس هناك من رابط بين فكرة حبر الفلاسفة (والتي هي واضحة في لاهوت سينوزا بوصفها Causa Sui) وبين الضرورة السببية (العلية) لصورتنا للطبيعة ، ولذلك فإن جبريته هي بالتأكيد تلك الجبرية التي قالت بها حكمة بغداد الارثوذكسية ، أي انها - القسمة - . فهناك (بغداد) كان يجب ان يبحث عن موطن المنهاج الأكثر هندسة ، وهذا القول ينطبق على تلمود وأفستازند والكلامية العربية ، لكن ظهور هذا المنهاج في فلسفة الأخلاق لسبينوزا ، يعتبر نزوة مستهجنة ساخرة في فلسفتنا .

ومرة أخرى نقول بأن علينا أن نتوصل إلى صورة النفس الجوسية هذه لبرهنة أخرى . فالرومانتيكية الالمانية قد وجدت في خيوط فكر الفلاسفة الغوطيين الساحرة والمعقدة ، الافتتان ذاته الذي وجدته في المثل العليا الصليبية للأديرة والقلاع ، وقد وجدت أكثر من الافتتان حتى في الفن والشعر العربيين (وطبعاً دون ان تفهم كثيراً من هذه الأشياء البعيدة عنها) . وقد انغمس شللنغ واوكن « Oken » وبارد وغوريس « Gôrre » ودوائرهم في تأملات عاقر عقيم في الأسلوب العربي اليهودي ، والذي أحسوا به بغبطة ذاتية واضحة على أنه « مظلم » و« عميق » . (وهم لم يكونوا بالشرقيين ، والأسلوب هو بالتأكيد ليس كما وضعوه بالنسبة إلى أهل الشرق) ، ولكن لما كانوا هم أنفسهم يفهمون الشرقيين جزئياً ، لذلك أمالوا في أن يجدوا لدى مستمعهم عدم الفهم المشابه لفهمهم .

أما النقطة الوحيدة الجديرة بالتدوين في هذه المرحلة ، فهي نقطة الافتتان بالغموض . ولهذا فنحن قد نغامر فنستنتج قائلين بأن أقصى ما في الفكر الفاونستي وأقربه إلى الفهم (كما هو متيسر لنا مثلاً في المقدمات التمهيدية « اسكانت » و « ديكارت ») من الجائز أن يعتبره طالب عربي غامضاً ومبهماً . فالذي هو صحيح بالنسبة إلينا هو خطأ في نظرهم والعكس بالعكس . وهذا ينطبق على

صور النفس لشتى الحضارات ، كما هو بالنسبة الى أي نتاج آخر لتفكير هذه الحضارات العلمي .

- ٣ -

إن الفصل بين عناصرها الأساسية (صورة النفس - المترجم) هي المهمة التي تتركها النظرة الغوطية الى العالم وفلسفتها لشجاعة المستقبل . وكما ان تزيين الكاتدرائية والتصوير البدائي المعاصر لا يزالان يتنصّلان من البت بين الذهب وبين المحيط الجوي الواسع في مؤخرة الصورة (أي بين النظرة المجوسية في الله وبين النظرة الفالوستية فيه في الطبيعة) كذلك فان صورة النفس المبكرة هذه ، والرعيذة وغير الناضجة ، هي كما تعرض نفسها في هذه الفلسفة ، تمزج بين طبائع مشتقة من الميتافيزيقا المسيحية العربية وثنائيتها المؤلفة من الروح والنفس وبين تلميحات شمالية الى قوى النفس الوظائفية التي لم يصرح عنها ويعترف بها بعد . وهذا هو التناقض الذي يكمن وراء الخلاف عما ذا كانت الاسبقية للارادة أو للعقل ، وهو المعضلة الرئيسية للفلسفة الغوطية والتي حاول الناس ان يحلوها آنآ وفق المفهوم العربي القديم وحينآ وفق المفهوم الغربي الجديد . إن اسطورة العقل هذه (والتي رافقت وتراقق مجرى كامل فلسفتنا تحت أقنعة متغيرة ابدآ) هي التي تفرق بين فلسفتنا تفريقاً حاداً شديد الوضوح وبين الفلسفات الاخرى . وجاءت عقلانية العهد الباروكي المتأخر زمنآ ، بكل ما لهذه العقلانية من كبرياء روح مدنية واثقة من نفسها ، فقررت أسبقية القوة الاعظم ، أسبقية العقل الإله (« كنت ، وجاكوبنز ») ، ولكن عقب هذا القرار مباشرة تقريباً ، عاد القرن التاسع عشر (بمثلاً في نيتشه قبل كل الجميع) الى العمل بالقاعدة القائلة « الارادة أسمى من العقل (Voluntar superior intellectu) » ، وهذه القاعدة تسري حقآ في دماثنا جميعآ . وقد صاغ شوبنهاور آخر عظماء المتهاجين دستورآ « العالم

كإرادة وفكرة » (العالم كإرادة وتصور الترجمة الصحيحة - المترجم ،)
ومذهبه الاخلاقي لا ميتافيزياء هو الذي يحكم في غير صالح الارادة .
ونحن نبدأ هنا برؤية الضوء المباشر والأسس العميقة لمعنى التفلسف داخل
احدى الحضارات . فالذي نشاهده هنا هو النفس الفاوستية التي تكرر جهود
قرون لتحاول تصوير صورة ذاتية لها ، واكثر من هذه ، صورة ذاتية تتفق
اتفاقاً قلبياً مخلصاً وصورتها الخاصة للعالم . إن النظرة الغوطية الى العالم ، بما في
هذه النظرة من صراع حول الارادة والعقل ، هي في الواقع تعبير عن الشعور
هو هنتاوفن ، وللكاتدرائيات العظمى . وقد رأى هؤلاء الناس النفس على هذه
الشكل ، لأنهم هم كانوا على هذا الشكل .

إن الارادة والفكر في صورة النفس ينطبقان على الاتجاه والامتداد ، على
التاريخ والطبيعة ، على المصير والسببية (العلية) في صورة العالم الظاهري . وكلا
هاتين النظرتين لطائعتنا الرئيسية تظهران في رمزنا الاولي الذي هو الامتداد
اللامتناهي . إن الارادة تشد المستقبل الى الحاضر ، أما الفكر فانما يربط
اللا محدود بالـ « هنا » . (Here) زد على ذلك ان المستقبل التاريخي هو صيرورة
مسافة ، بينما أن أفق العالم الذي لا يجد هو صير مسافة ، هذا هو معنى خبرة
العمق الفاوستية ومغزاها . فهي ترى في الشعور بالاتجاه إرادة ، وفي الشعور بالفراغ
فكراً ، وتتخيله ذاتيتين (Entity) وشخصين اسطوريين تقريباً ، ومن هذين
تنشأ الصورة التي يستخلصها بالضرورة علماء سيكولوجيتنا به من الحياة
الباطنية .

ونحن اذا ما سمينا الحضارة الفاوستية بحضارة الارادة ، فإن عملنا هذا يكون
فقط بمثابة نهج آخر من التعبير عن الفطرة التاريخية السامية لنفس هذه الحضارة .
فاصطلاحنا لصير المتكلم (ego habeo factum) وتركيبنا الديناميكي
للكلام ، يعبران بأمانة « عن نهجنا في صنع الأشياء » التي تنشأ عن هذه الفطرة
التي لا تسيطر فقط بالها من حيوية اتجاهية ايجابية على صورة العالم كتاريخ ، بل
انما تسيطر ايضاً على تاريخنا الخاص من قيمة رأسه حتى أخص قدميه . ان ضمير

المتكلم هذا (I) يخلق عالماً في الهندسة المعمارية الغوطية ، فما هو علوجي (حلزوني) في البناء هو I ، والدعامة الطائرة (flying Buttress) هي أيضاً « I » ، لذلك فإن كامل الاخلاقية الفاوستية ابتداء من توما الاكوييني حتى « كنت » هي اكتمال متسام متفوق له « I » .

فهذه الاخلاقية تتركز كلها على العمل الاخلاقي الممارس على « الأنا » وعلى تبرير « الأنا » بالايمان والعمل ، وعلى احترام الجار « ال أنت » (Thou) وعلى سرور « الأنا » وأخيراً على الخلود الفائق « للأنا » .

والآن فإن هذه « الأنا » هي بالذات التي تعتبرها النفس الروسية مجداً باطلاً حقيراً خسيساً . فالنفس الروسية مجردة من الارادة ، وهي لما كانت قد اتخذت من السهول اللامحدودة رمزها الاولي ، لذلك فإن كل ما لها من مطلب هو ان تنمو (خادمة مغبورة ومهملة لذاتها) في عالم الاخ للسهول . فالتخاذ « الأنا » كنقطة انطلاق لتنظيم العلاقات بالجار ، وتطوير « الأنا » اخلاقياً بواسطة حب « جمع الأنا » (PS) للقريب والعزير ، والندم من اجل « الأنا » كل هذه الأشياء هي في نظر الانسان الروسي دلائل على الغرور الغربي ، وهي جسورة متكبرة غاتية كما هي في تحديها بكاتدرائياتها للساء ، التي يقارنها الروسي بسطح كنيسة المستوية وبقبابها الضئيلة المتواضعة . فبطل تولستوي نيتشلودف Nechludov ، يعني « بأناه » الاخلاقية كما يعني بأظافر أجابه ، وهذا هو تماماً ما يفضع انتماء تولستوي الى التشكيل الكاذب للبترسية (نسبة لبطرس الأكبر - المترجم) لكن « راسكولنيكوف » هو مجرد شيء ما في ال « نحن » . فأخطاؤه هي أخطاء الجميع ، وحتى اعتبار خطيئته خطيئة ذاتية خاصة به يعتبر غروراً وخيلاء . وشيء ما من هذا النوع يكمن وراء صورة النفس المجوسية أيضاً . فالمسيح يقول مثلاً في انجيل لوقا ، الاصحاح الرابع عشر ، العدد ٢٦ :

« إذا جاءني أحد وهو لا يكره أباه وأمه وزوجته وأولاده وأخوته وحتى حياته أيضاً فإنه لا يستطيع أن يكون أحد تلاميذي . »

وهذا الشعور ذاته هو الذي يجعله يلقب نفسه باللقب الذي نسيء ترجمته وأعني به « ابن الانسن » . إن الجمع الأرثوذكسي أيضاً هو مجمع لا شخصي وهو يحكم على « الأنا » بأنها خاطئة . وهذا أيضاً صحيح بالنسبة (للروسي الحقيقي) للحقيقة صحيح بالنسبة الى مفهوم الحقيقة (وهو مفهوم أصيل في روسيته) بوصفها الاتفاق المفضل للمصطفى والمختار .

إن الفرد الكلاسيكي بوصفه فرداً ينتمي بكامله الى الحاضر ، هو أيضاً مجرد من الحيوية الاتجاهية التي تسيطر على صورتنا للعالم والنفس ، هاتين الصورتين اللتين تجمعان داخلها كل انطباعاتنا الحسية كدرب يتجه بنا نحو المسافة ، وتصوغات من خبراتنا الباطنية شعوراً بالمستقبل . لكن الانسان الكلاسيكي معدوم الارادة ، وخير شاهد على ما أقول هو الفكرة الكلاسيكية في المصير والعمود الدوري ، إذ أن هذين يرتفعان بقولي فوق كل شك . لذلك فإن المباراة بين الفكر والارادة التي نشهدها في الموضوع المستر لكل صورة شخصية جدية ابتداء من جان فان أيك (Jan Van Eyck) وانتهاء بماريه ، هي مباراة يستحيل وجودها في التصوير الشخصي الكلاسيكي ، وذلك لأن ذاتيات لا تاريخية ذات حوافز حيوانية ونباتية ، ذاتيات كاملة في جسمانيتهما ومفتقرة افتقاراً تاماً الى الاتجاه الواعي نحو نهاية ما ، هي التي ترافق « نفس الباطني » داخل فكر صورة النفس الكلاسيكية .

إن المضمون الواقعي للمبدأ الفاوستي الذي يتعلق بنا وبنا وحدنا ، هو أمر لا يؤبه له . فالاسم هو مجرد داته مجرد صوت . والفراغ ايضاً هو كلمة يمكن أن تستعمل في الف حقل ، فيمكن أن يستعملها الرياضيون والفلاسفة والشعراء والمصورون كي يعبروا عن شيء ما هو نفس الشيء الذي لا يعبر عنه أو يوصف ، وهو كلمة تبدو في ظاهرها مألوقة لكامل الجنس البشري ، ومع هذا فإنها تحمل معنى « تحتانيا » (لم يقل خفياً المترجم) متمايزيقياً نحن اعطيناها أياه ، وهي (أي كلمة الفراغ المترجم) لا تستطيع إلا أن تعطيه ، وهذا القول مفهوم صحيح بالنسبة الى حضارتنا فقط . فليس تصور « الارادة » هو الذي يعطي

كلمة الفراغ مغزاها الرمزي الرفيع ، بل إنما ما يعطيها هذا المغزى هو كوننا نمتلك هذه الكلمة بينما كان اليونان مجهولونها جهلاً مطبقاً . ونحن إذا ما غصنا عميقاً في معناها فإننا لا نجد هناك من فرق بين الفراغ كعمق وبين الارادة . ولم تكن اللغات الكلاسيكية تملك أي تعبير عن الفراغ وعن الارادة . فالفراغ المجرد لصورة العالم الفارسية ليس مجرد امتداد ، بل إنما هو امتداد فعال نافذ الأثر في المسافة ، بوصفه تغلباً على الحسي المجرد وبوصفه اجهاداً ونازعاً ، وإرادة روحية للقوة . إنني أعني وأدرك تماماً مدى النقص في الكلمات التي أطلقناها آنفاً ولكن يستحيل علينا استحالة مطلقة أن نجد المصطلحات الصحيحة التي نستطيع بواسطتها ان نعبر عن الفرق بين ما نفهمه بكلمة الفراغ وبين ما يفهمه الهندي أو ما تفهمه الحضارة العربية ونحس به أو نتصوره في كلمة فراغ . أما أن هناك فرقاً بيننا وبين من ذكرت ، فإن هذا الأمر أكيد ومثبت في الأسس المتباعدة بين رياضياتنا ورياضيات كل من ذكرت ، وفي فنون الشكل ، وقبل كل شيء في نطق الحياة الفوري . وسنرى كيف تعبر هوية الفراغ عن نفسها من خلال منجزات كوبرنيكوس وكولومبوس ، (وايضاً بواسطة آل هوشتاوفن ونابليون) لكن هذه الهوية تكمن ايضاً ، وبطريقة اخرى ، وراء التصورات الفيزيائية للحالات الطاقة والطاقة الكامنة ، وهذه افكار كان من المستحيل التوجه بها الى إدراك الاغريق وعقلهم .

« الفراغ هو شكل البداهة للادراك الحسي . » هذا هو القانون الذي أعلن فيه « كنت » اخيراً عن ذلك الشيء الذي كافحت من أجله الفلسفة الباروكية ذاك الكفاح الشاق الطويل وهو يشتمل على تأييد لسيادة النفس على كل ما هو غريب ، « فالأنا » بواسطة الشكل ، هي ان تحكم العالم .

وقد عبر عن هذا من خلال مرئي العمق في التصوير الزيتي ، هذا المرئي الذي يجعل ميدان الفراغ في الصورة ، يفهم على انه لا نهائي ومرتبطة بالمشاهد الذي حينما يختار مسافته يؤكده سيطرته . وقوة جذب المسافة هذه ، هي التي تنتج ذاك النوع من المنظر الطبيعي البطولي والمحسوس به تاريخياً والذي نجده في صور العصر

الباروكي وحدائقه العامة ، وقد عبّر عن هذه القوة أيضاً في مفهوم الموجّه (Vector) الرياضي الفيزيائي . ولقد صارع التصوير الزيتي طيلة قرون كي يبلغ هذا الرمز الذي يحتوي على كل ما تعنيه . كلمات فراغ ، (لاحظ كلمات لا كلمة - المترجم) والذي تستطيع الارادة والقوة ان تشير اليه . وفي الوقت ذاته نجد في ميتافيزيائنا النازع الدائم الى الازدواجية في المفاهيم (مثلاً كالظاهرة والاشياء في نفسها ، الارادة والفكرة ، الأنا واللا أنا) وهذه جميعاً تنتمي الى المحتوى الديناميكي النقي ذاته . وهذا النازع يرمي ايضاً الى إقامة اعتماد وظائفي للأشياء على الروح (وفي هذا يتعارض ومفهوم بروتاغوروس في الانسان بوصفه القياس وليس مبدع الاشياء) . لقد كانت الميتافيزيقا الكلاسيكية تعتبر الانسان جسماً بين الاجسام ، وتعتبر المعرفة كنوع من التماس (Contact) تمر من المعروف الى العارف والعكس بالعكس . وكانت نظريات انكساغوراس وديموقريطس البصرية بعيدة عن الاعتراف بالمشاركة الفعالة للمدرك في الادراك الحسي . فافلاطون لم يحس ابداً كما ارغم كنت على الاحساس « بالأنا » بوصفها مركزاً لبيئة التأثير المتسامية . فالسجناء في كهفه المشهور هم حقاً سجناء ، وهم العبيد وليسوا السادة بالنسبة الى انطباعاتنا الظاهرية ، وهم يتلقون النور من الشمس المألوفة وليسوا هم بأنفسهم شمساً تنير الكون .

إن العلاقة بين إرادتنا وبين الفراغ هي علاقة واضحة ايضاً في مفهومنا الفيزيائي لطاقة الفراغ ، الذي هو مطلق في الكلاسيكية والذي تبدو فيه حتى الفترة الفراغية كشكل ، وبالفعل كشكل اولي منه وذلك لأن تصورات « القدرة » والتوتر تتركز على هذه الفترة الفراغية ، صورة العالم الديناميكية لكل من غاليليو ونيوتن ، هما مطابقان في مغزاهما لصورة النفس الديناميكية التي تتخذ من الارادة مركزها للنقل والاستشهاد . وكلا الصورتين (صورة العالم - صورة النفس المترجم) هما فكرتان باروكيتان ورمزان للحضارة الفالوستية التي اكتمل نضوجها .

ومع انه قد يكون من المؤلف أن نعتبر مذهب الارادة مذهباً عاماً لا بالنسبة

الى الجنس البشري ، بل على كل حال بالنسبة الى المسيحية ، لكن من الخطأ أن نعتبر هذا المذهب منشقاً ، نتيجة لذلك ، من نفسية الشعب (Ethos) العربية المبكرة . فهذا الارتباط هو مجرد ظاهرة من ظاهرات السطح التاريخي ، واطراح هذه الظاهرة عمل فاشل لأن اطراحها يخلط بين تاريخ الكلمات (السابق) والافكار ككلمة إرادة وبين مجرى مصيرها ، وبذلك يفقد التبدلات الرمزية العميقة للفحوى الذي يحدث في ذاك المجرى . فعندما يبحث علماء النفس (مرتضى مثلاً) احتمال وجود عدة « إرادات » ، إرادة ترتبط والعمل معاً ، واخرى تتقدم مستقلة عن العمل ، وغيرها لا تمت بأية صلة إطلاقاً إلى العمل ، وإرادة هي فقطعة المريد ، فعلماء العرب يكونون عندئذ كما هو جلي وواضح ، يبحثون في المغزى الأعمق للكلمة العربية « إرادة » وذلك وفق قواعد صورة نفس تختلف كلية في تركيبها عن الصورة الفاوسنية . وذلك لأن عناصر النفس بالنسبة الى كل إنسان ، مهما كانت الحضارة التي ينتمي اليها ، هي لواهيت (جمع لاهوت) ميثالوجيا باطنية . فالذي كان « زفس » في نظر الأولب الظاهري ، كان ايضاً بالنسبة الى العالم الباطني الذي كان كل يوناني يعيه بأنه عالمه ، أي أن « زفس » كان السيد المتوج على عناصر النفس الأخرى . فما هو الله في نظرنا ، الله كسعة العالم وكقوة الكون ، والخالق أبدأ والمسعف ؟ إنه منعكس من فراغ العالم على الفراغ الخيالي للنفس ، ومحسوس به بالضرورة كحضور واقعي (Presence) أقول انه هو إرادة .

ويرتبط بالضرورة مع ثنائية الكون الأصغر في الحضارة المجوسية ، بالروح والنفس ، بالنفس Pneuma والروح المجسمة Psyche التعارض القائم بين الله والشيطان ، بين ارموز دواهريمان بالنسبة للفرس ، وبين يهو وبلعزوب بالنسبة لليهود والله وإبليس بالنسبة الى المحدثين ، وزبدة القول التعارض بين الخير المطلق وبين الشر المطلق . ولتلاحظ أكثر من ذلك كيف ان هذين التعارضين يشعب لونها بالنسبة الى الشعور الغربي بالعالم ، وذلك حينما تخرج الارادة من الصراع الدائر بينها وبين العقل ظافرة منتصرة وتصبح مركز التوحيد Monotheism الروحي ، عندئذ يذوي الشيطان ويختفي من العالم الحقيقي . وقد أمست فوراً حلولية Pantheism العالم

الظاهري في العصر الباروكي أحد العالمين الباطنيين أيضاً ، فكلمة «الله» هي بوصفها نقيضاً Antithesis «العالم» كانت دائماً الشكل ذاك (أترجمت على هذا الشكل أو ذاك) تشتمل بدقة على المعنى الذي تشتمل عليه كلمة «إرادة» وذلك فيما يتعلق بالنفس ، مثلاً : إنه القوة التي تحرك كل شيء داخل ميدانها . ولا يكاد الفكر يترك الدين الى العلوم حتى نحصل على الاسطورة المزدوجة للمفاهيم في الفيزياء وعلم النفس . مفاهيم « الطاقة » و « الكتلة » و « الارادة » والعاطفة لا تذكر على الخبرة الموضوعية بل إنما تركز على الشعور بالحياة . والداروينية ليست سوى صياغة ضحلة لهذا الشعور . فلم يكن هناك من أغريقي كان يمكن أن يستخدم كلمة « الطبيعة » كما تستخدمها البيولوجية الغربية ، وذلك بما في هذه الكلمة من دلالة على نشاط منهاجي مطلق . فالاصطلاح القائل « ارادة الله » هو لغو وحشو بالنسبة إلينا فأنه (أو « الطبيعة » كما يقول البعض) ليس سوى إرادة . ولقد أخذ تصور الله عقب عصر الانبعاث يريق الحبرات الحسية الشخصية القديمة لله ، (فال حاضر في كل مكان ، القادر على كل شيء هما مفهومان رياضيان تقريباً) ويصبح شيئاً فشيئاً تصوراً ينطبق على تصور الفراغ اللانهائي ، وبذلك أمسى تصور الله إرادة العالم المتسامية ، ولهذا أذعن التصوير الزيتي قرابة عام ١٧٠٠ للموسيقى الإدائية التي هي الفن الوحيد القادر في النهاية على التعبير بوضوح عما نحسه عن الله . ولتقارن هذا المفهوم في تعارضه وآلهة هوميروس . « زفس » لا يمتلك أكيداً « السيطرة التامة » على العالم ، بل إنما هو جسم بين الأجسام ، (Primus inter Pares) وذلك لأن هذا هو ما يتطلبه الشعور الأبولوجي بالعالم . والضرورة العمياء ، أل (Alanke) البارزة في كون الوعي الكلاسيكي ، لا يعتمد على « زفس » إطلاقاً ، بل إنما الأمر على العكس من هذا تماماً ، فالآلهة أنفسهم يخضعون لها ويدعنون . وآشيل يعبر عن هذا الواقع بصراحة في المقطع الرابع من « بروميتوس » « Prometheus » ، كما وان هوميروس يشير اليه بما فيه الكفاية ، مثلاً في جهاد الآلهة ، وفي ذاك المقطع الحاسم الذي يصف كيف يأخذ زفس ميزان المصير بين يديه ، لا ليقرر المصير ، بل إنما لمعرفة مصير

هكتور. لذلك فان النفس الكلاسيكية بأجزائها وملكانها ، تخيل ذاتها « اولب » يصبح باله صغار ، أما مثلها الأعلى الاخلاقي فانما يتمثل في المحافظة على الوفاق بين هذه الالهة ونشر السلام في ربوعهم . واكثر من واحد من الفلاسفة يقضج عنده الصلة بتسميته Nous ، أرقى جزء في النفس ، « زفس » . وارسطو يخص ألوهة زفس بالوظيفة الوحيدة وهي التأمل ، وهذا هو المثل الأعلى لديوجينس ايضاً ، وهذا يمثل سكونية كاملة النضوج للحياة وذلك في تباينها والديناميكية الممثلة لها في نضوجها ، ديناميكية المثل الأعلى للقرن الثامن عشر .

إن الشيء ما الغامض المبهم في النفس والذي يسمى « بالارادة » التي هي عاطفة البعد الثالث وانفعاله ، هو لهذا السبب إبداع خاص تماماً من إبداعات العصر الباروكي ، مثله في ذلك مثل مرثي التصوير الزيتي وفكرة الطاقة في الفيزياء الحديثة وعالم النغم للموسيقى الادائية . وقد كان العصر الغوطي نذيراً بكل ما دومت به هذه القرون المنجزة الى الاكتمال . ونحن هنا نحاول ان نستوعب قالب الحياة الفاونسية في تناقضها والحياتيات الاخرى ، فان ما علينا ان نعمله هو أن نتمسك بشدة بالحقيقة القائلة بأن الكلمات الأولية : الارادة ، الفراغ ، والطاقة ، والله التي يحمل بها ويتخللها مضمون الشعور الفاونسي هي شعارات ، هي الهيكل الذي يتحمل عوالم الشكل العظمى والمتقاربة التي تعبر فيها هذه الكينونة عن نفسها . لقد كانت هناك اعتقاد سائد حتى الآن بأن الانسان فيما يتعلق بهذه المواضيع (الارادة الفراغ ، الطاقة ، الله - المترجم) يمسك بقبضته بكتلة من الحقائق الخالدة ، حقائق في ذاتها ، حقائق ستعالج بنجاح إن عاجلاً أو آجلاً وتصبح « معروفة » ومبرهنة بواسطة مناهج البحث النقدي . وقد شاركت السيكلولوجيا العلوم الطبيعية أوهامه هذه . لكن النظرة القائلة بأن هذه الأمور الأساسية « ذات صحة كونية » هي نظرة تنتمي فقط الى الأسلوب الباروكي في الفهم والادراك . وهذه الامور بوصفها أشكال تعبير ، هي ذات أهمية انتقالية فقط ، وهي صحيحة بالنسبة الى الطراز الغربي لالعقل ، لذلك فإن هذه النظرة تبدل كامل معنى تلك العلوم وتجعلنا لا ننظر اليها فقط بوصفها

مواضيع للمعرفة المنهاجية ، بل انما ، وبدرجة أرفع بكثير، بوصفها أيضاً مواضيع للدراسة السيائية .

لقد رأينا أن الهندسة المعمارية الباروكية قد بدأت عندما استبدل ميكالنجلو عنصري فن المعمار لعصر الانبعاث ، العاضدة والحمل (Support and load) ، بالعنصرين الديناميكيين ، الطاقة والكتلة . فبينما نرى كنيسة «بازي» برونيالتشي (Brunelleschi) في فلورنسا تعبر عن الرصانة ورباطة الجأش ، نرى واجهة (Vignola) لجيسو (Gesù) في روما إرادة تتجسد حجراً . وقد لقب الاسلوب الجديد بشكله الاكثري « باليسوعي » والحق ان هناك ارتباطاً باطنياً بين منجزة فيغنولا وبين منجزة جياتشومو ديلابورتا (Giacomo della Porta) وبين إبداع إغناطيوس ليولا لنظام الرهنة اليسوعية ، التي تمثل ارادة الكنيسة المجردة التجريدية ، كما وان هناك الارتباط ذاته بين عمليات هذا السلك (اليسوعي) غير المنظورة ومداه اللامحدود وبين فني حساب التفاضل والتكامل والتوجيه .

ولهذا فإن القارئ لن يصدن منذ الان فصاعداً إذا ما تحدثنا عن الاسلوب الباروكي وعن حتى اليسوعي في السيكلوجيا والرياضيات والفيزياء المجردة . إن لغة الشكل للديناميكية التي تحل التضاد الحيوي للقدرة والطاقة محل التضاد الجسماني العديم الارادة للمادي والشكل ، هي لغة مشتركة بين جميع إبداعات العقل في هذه القرون .

- ٤ -

إن السؤال هو الان : الى أي مدى يحقق انسان هذه الحضارة بنفسه بما تتطلبه منه صورة النفس التي ابداعها ؟ فنحن اذا ما استطعنا ان نقرر بصورة عامة ان موضوع الفيزياء الغربية . و الفراغ الفعال ، فعندئذ نكون فعلاً قد عرفنا نوع الوجود ، أي محتوى الوجود كما يعيشه الانسان المعاصر . فنحن معشر ذوي الطباع

الفاوستية قد اعتدنا على أن نشكل انطباعتنا عن الفرد وفق مظهره الفاعل المؤثر ، لا وفق مظهره التشكيلي السكوني في ميدان خبرة حياتنا . فنحن نقيس ماهية الانسان بنشاطه ، هذا النشاط الذي يمكن أن يوجه الى الباطن أو الظاهر ، ونحن نبني كامل حيثيات حكمنا على كل المقاصد والاسباب والقوى والقناعات على هذه التوجيهية . أما الكلمة التي تلخص هذه النظرة فإنها كلمة الخلق . ونحن عادة نتحدث عن «خلق» الرؤوس وصور المناظر الطبيعية والزينات ولمسات الفرشاة والمخطوطات ، وعن خلق فنون وعصور وحضارات بأكملها . ففن الميزة (characteristic) هو قبل كل شيء الموسيقى الباروكية ، وذلك بالنسبة الى نغمها والتأليف الموسيقي للآلات (Instrumentation) على حد سواء . وهنا تصادف ابضاً كلمة تشير الى شيء ما لا يوصف ، شيء ما يؤكد بصورة خاصة على الحضارة الفاوستية من بين كل الحضارات . ان العلاقة العميقة التي تربط بين كلمة « الخلق » وبين كلمة « الارادة » علاقة بينة واضحة ، فالارادة تحتل في صورة النفس المكانة ذاتها التي يحتلها الخلق في صورة الحياة كما نراها ، والحياة الغربية هي أمر غني عن البيان بالنسبة الى الانسان الغربي . فالفرضية القائلة بأن للناس 'خلقاً' هي فرضية أساسية في جميع المناهج الأخلاقية مهما اختلفت هذه المناهج في نواحيها الميتافيزيقية أو العملية . فالخلق الذي يشكل نفسه في تيار العالم (الشخصية ، علاقة الحياة بالعمل) هو انطباع فاوستي عن انسان شكله الانسان . وكما انه 'برهن' في صورة العالم الفيزيائية (بالرغم من أشد الاختبارات النظرية تدقيقاً) على استحالة فصل الفكرة التوجيهية (Vectorial) للطاقت ، عن فكرة الحركة (وذلك بسبب الصفة الاتجاهية الملازمة للموجه Vector) كذلك فانه من المستحيل علينا ايضاً أن نفصل فصلاً حاسماً بين الارادة والنفس ، بين الخلق والحياة . فنحن وقد بلغنا ذروة حضارتنا ، وطبعاً منذ القرن السابع عشر ، نشعر بأن كلمة « حياة » هي مرادفة ببساطة وصفاء لكلمة 'مريد' (Willing) زد على ذلك أن تعابير كالقوة الحية ، ارادة الحياة ، الطاقة الفعالة ، هي تعابير وفيوة في آدابنا الاخلاقية ، ومحتواها أمر 'مسلم به' ، بينما أنه لم يكن بمقدور عصر بركليس

حتى أن يترجمها إلى لغته .

ولقد أدى حتى الآن الزعم القائل بأن كل أخلاقية هي ذات صفة كونية إلى إخفاء الحقيقة التي تنص على أن كل حضارة تمتلك، بوصفها كائناً متجانساً من مرتبة أرقى ، دستوراً أخلاقياً خاصاً بها . فهناك عدد من الأخلاقيات كعدد الحضارات . ولقد كان نيتشه أول من ألمح إلى هذا الواقع ، لكنه لم يقترب أبداً وفي أي مكان من المورفولوجيا الموضوعية الحقيقية للأخلاق « ما وراء الخير » (كله خير) « وما وراء الشر » (كله شر) ، بل إنما قيم الأخلاقيات من كلاسيكية وهندية ومسيحية وعصر انبعاثية يميزانه الخاص بدلاً من أن يفهم أسلوبها على أنه رمز . ومع ذلك فإذا كان هناك من شيء يمكن له أن يكتشف الظاهرة الأولية للأخلاق على أنها على هذه الشاكلة ، فإن هذا الشيء هو البصيرة التاريخية للإنسان الغربي ، ومهما كان الأمر فإنه يبدو لنا أننا قد نضجنا فقط الآن النضوج الكافي الذي يؤهلنا للقيام بدراسة كهذه . إن المفهوم القائل بأن الجنس البشري هو كل فعال مقاتل متقدم متطور (وهذا المفهوم شاع منذ عهد يواكيم أوف فلوريس والعصور الصليبية) قد أُمسى بالنسبة إلينا فكرة ضرورية إلى حد نجد معه أنه من الصعب علينا فعلاً أن ندرك ونتحقق من أنه فرضية غربية بنوع خاص ، فرضية قائمة وصحيحة لمدة فصل فقط . (Season) إن روح الجنس البشري الكلاسيكي تبدو ككتلة ساكنة خامدة ، وطبقاً لهذا فإن لهذه الروح أخلاقية مغايرة تماماً يمكننا أن نتعقب آثارها منذ الفجر الموميروسي حتى عصور الامبراطورية الرومانية . وأكثر من ذلك فإننا سنجد بصورة عامة أن الحيوية الهائلة لشعور الحياة الفارستية تتناسب إلى أقرب حد تقريباً وشعوري الحياتين الصينية والمصرية ، وأن سكونية الشعور الكلاسيكي الصارمة تطابق الشعور الهندي .

إذا كان هناك من شعوب أبقت قانون « الصراع من أجل البقاء » بصورة دائمة أمام أعينها ، فإنها لا شك كانت شعوب الحضارة الكلاسيكية . فلقد شنت جميع مدنها من صغيرة وكبيرة حروباً شعواء بعضها ضد بعض ، واسترسلت في حروبها حتى الافناء المحض ، وقامت بهذه الحروب دون ما خطة أو هدف ، ودون ما

رحمة أو شفقة ، فكان سكانها يلتجئون جسداً بجسد ، مدفوعين بغريزة مناهضة
كليّة .

لكن المذهب الاخلاقي الاغريقي بالرغم من هيرقليطس ، كان مذهماً بعيداً
عن الارتفاع بالصداع الى مرتبة المبدأ الاخلاقي . فالرواقيون والابيقوريون كانوا
يصفون الاستنكاف عنه بأنه مثل أعلى .

ونحن نقرب الى العدالة أكثر بكثير إذا ما قلنا بأن التغلب على المقاومات هو
الحافز النموذجي للنفس الغربية . فالحيوية والعزم وضبط النفس هي فرضيات .
فإن تحارب صدر صورة الحياة المريحة وأن تقاوم انطباعات البرهة ، وأن تقاوم
ما هو قريب ومحسوس وهين ، وأن تنتصر فتبلغ ما هو ذا عمومية ودعومة ، وأن
تربط الماضي بالمستقبل ، هذه الأمور كلها هي مجموع كل الملزمات الفالوستية ابتداء
من أبكر العصور الغوطية حتى « كنت » وفيختي ، وحتى ما وراء هذين
الفيلسوفين ببعيد ايضاً ، حتى روحية مجتمعة القوة والارادة الهائلتين التي تعرض
نفسها في دولنا ومناهجنا الاقتصادية وتقنياتنا .

إن وجهة النظر الكلاسيكية القائلة بانتهاز الفرص والتمتع بالحاضر والكائن
المشبع هي النقيض كل النقيض لما أحس به « غوتيه » « وكنت » وباسكال
والكنيسة والمفكرون الأحرار ، بوصف ما أحسوا به هو وحده الذي يمتلك قيمة
الصراع الفعال والكائن المنتصر .

لما كانت جميع اشكال الديناميكية (تصويرية أو موسيقية أو سيكولوجية
أو اجتماعية أو سياسية) تهتم بحل وتفسير العلاقات الانتهائية ولا تعالج الحالة
الافرادية أو مجموع الحالات الافرادية ، كما فعلت الفيزياء الكلاسيكية ، بل إنما
تعالج المجري النموذجي ، أو العملية وقاعدتها الوظيفية ، لذلك يجب أن يُفهم
أن الخلق هو ذاك الشيء الذي يبقى من حب المبدأ ثابتاً في حل الحياة وتفسيرها ،
وحينما ينعدم ثبات كهذا فعندئذ نتحدث عن « افتقار الى الخلق » . إنه الخلق
(الشكل الذي بموجبه يستطيع وجود متحرك أن يجمع بين أسمى ثبات في الجوهر
وبين أقصى حد من قابلية البذل في التفاصيل) هو الذي يجعل رواية السير الشخصية

أمراً مكنياً (كرواية غوته : Wahrheit und Dichtung) فسيرو الشخصية لبورتاك الأصلية في كلاسيكيتها هي عند المقارنة مجرد مجموعة من الحكايات التي نظمت معاً تنظيماً كرونولوجياً ، وليست بصورة منتظمة من صور التطور التاريخي . ولا أشك في أن هناك من يجادل في كون هذا النوع الثاني من السير الشخصية أمراً يمكن له أن يداعب خيال السبياديس أو بركليس ، أو أي شخص أبولو في أصل آخر بالنسبة إلى هذا الموضوع . فلا تنقص خبرات هؤلاء المكملة ، بل إنما تنقصها العلاقة ، فهناك شيء ما ذري Atomic حولهم . وبالمثل فإن الفرد اليوناني في ميدان العلم لم ينس فقط أن يبحث في مجموع معلوماته التجريبية عن قوانين عامة ، وذلك لأن مثل هذه القوانين لم تكن موجودة في كونه كمي يعثر عليها .

بما ورد يتضح لنا أن علوم دراسة الأخلاق ، لن تستطيع أن تلتقط كثيراً من فضلات الحصاد (تعفر) في الحقل الكلاسيكي وخاصة فيما يتعلق بالأمور السبائية والغرافولوجية (فن معرفة الأخلاق من خط اليد Graphology المترجم) . ونحن لا نعرف خط يدها ، لكننا نعرف أسلوبها في التزيين ، وإذا ما قارنا هذا الأسلوب بالأسلوب القوطي لوجدناه بسيطاً بساطة لا يصدقها العقل وشديد الوهن في تعبيره عن الخلق (ولتأمل في التعرجات وبراعم شوك الجمل) (اقتنا) التي يعتدها هذا الأسلوب . ومن جهة أخرى فانه لم يحدث أبداً أن تجاوز أي أسلوب آخر هذا الأسلوب في اعتداله واستوائيته . ولنا بحاجة إلى القول بأنه إذا ما انتقلنا إلى البحث في الشعور الكلاسيكي بالحياة ، فعندئذ سنجد حتمياً بعض العناصر الأساسية للقيم الأخلاقية ، تتناقض والخلق ، التناقض ذاته القائم بين التمثال و « الفوغيه » ، بين الهندسة اليوقليدية والهندسة التحليلية ، بين الجسم والفراغ . ونحن نجد في الوضع والإيماء ، وهذان هما اللذان يزودان علوم دراسة الأخلاق الكلاسيكية بالأسس الضرورية لسكونية روحية . فالكلمة من المفردات الكلاسيكية التي ترادف كلمتنا « الشخصية » هي « Persona » ، وهذه معناها الدور (Role) أو القناع (Mask) ، ولقد كانت تعني أيضاً في

اللغة اليونانية ، أو الرومانية المتأخرة زمناً النظرة العامة (الغومية) والسحنة ، وهذان يتساويان في نظر الانسان الكلاسيكي وجوهه ونواته . وكان الخطيب يوصف بأنه يتحدث بلسان (Persona) كاهن أو قائد عسكري . (وهو بذلك لا يتحدث بلهجة صادرة عن خلق أو مزاج كما يتوجب علينا أن نقول) . وكان العبد هو . . ، أي انه ليس له موقف أو كيان في الحياة العامة ، ولكنه ليس . . . ، وهذا ما معناه أن له نفساً . وكان الرومان عندما يريدون أن يعبروا عن الفكرة القائلة بأن المصير قد أناط بأحد الناس دور الملك أو القائد العسكري يقولون : (Persona تعني ايضاً قناعاً مسرحياً - المؤلف) .

وهذا التعبير يظهر بما فيه الكفاية النظرة الابولونية الى الحياة . فليست الشخصية (Personality) هي ما يشار اليها هنا ، واعني بالشخصية تفتح إمكانات باطنية خلال الجهاد الفعال (بل لما يشار الى اصطناع وقفة (بوز) تلائم ملائمة دقيقة ، ولنقل ، مثلاً للمثل الاعلى التشكيلي للكانن الانساني . ويلعب الجمال في الاخلاقية الكلاسيكية وحدها دوراً هاماً وخطيراً ، حيث يبلغ دائماً مرتبة المجموعة الحسنة الانتظام من الملامح والحلال والميزات المحسوسة الواضحة والمعرفة للناس الآخرين تعريفاً تبدو معه أنها خاصة بهم اكثر من خصوصيتها بصاحبها (صاحب الملامح والحلال - المترجم) . لقد كان موقف الانسان من الحياة الباطنية في نظر الكلاسيكية هو موقف المفعول به وليس موقف الفاعل . ولم يكن الفرد الكلاسيكي يكتسح الحاضر المجرد والبرهة وصدور الصورة بل إنما كان يفسرها ويحللها ، ولهذا يصبح تصور حياة باطنية في مثل هذه الأحوال أمراً مستحيلاً . إن مغزى شبه جملة ارسطوطاليس التالية : . (وهذه جملة لا يمكن ترجمتها ، وهي وان كانت قد ترجمت الى اللغات الغربية ، غير انها ترجمت بروح هذه اللغات) يدل على ان الناس هم عدم إذا ما كانوا وحيدين متوحدين (وهل بعد هذا القول من أمر مناصف للعقل كأن يكون هناك روبنسون كروزو اغريقي ؟ !) وعلى انهم يعتبرون فقط شيئاً اذا ما اجتمع جمعهم في الاسواق العامة (Agora or Forum) ، حيث يعكس كل انسان رقيقه ، وبهذا العمل وهذا

فقط يكتسب وجود الفرد حقيقة أصيلة . وهذا كله مضر في شبه الجملة : ...
التي كانوا يسمون بها نواب الاقاليم في المدينة . وبهذا نرى أن الصورة الشخصية
الباروكية تنطبق على عرض الانسان عرضاً يجعله يمتلك خلقاً ، وأن العرض
الاتيكي للانسان ، فيما يتعلق بموقفه كـ (Person) ، وفي أحسن عصور
« أتيكا » ، كان يجنح بالضرورة الى المثل الاعلى لشكل التمثال العاري .

- ٥ -

وقد انتج هذا التعارض اشكالاً من التراجيديا يختلف الواحد منها عن الآخر
اختلافاً جذرياً في كل ناحية من نواحيه . والحق انه ليس هناك ، من أي شيء
مشترك بين الدراما الخلقية الفاوستية وبين الدراما الابولونية ذات الوضع الفخم
سوى الاسم .

وابتداءً بـ سنيكا (Seneca) وليس بأشيل وسوفوكليس ، وهذا ذو مغزى
كاف (اعتماداً على ان الهندسة المعمارية المعاصرة قد ربطت نفسها بروما الامبراطورية
وليس ببستوم) أخذت الدراما الباروكية تجعل بتأكيد متزايد من الخلق بدلاً من
الواقعة مركز ثقلها ، أي أصلاً لمنهاج من احداثيات روحية تعطي الوقائع
المسرحية وضعاً ومعنى وقيمة فيما يتعلق بها . وقد أسفر هذا الاتجاه عن تراجيديا
إرادية ذات قوى فعالة وذات حركة باطنية لا تحتم الضرورة عرضها في شكل
منظور ، بينما ان منهاج سوفوكليس كان يستخدم أقل قدر ممكن من الحدوث ،
وكان يضع هذا الحدوث وراء المشاهد وخاصة بواسطة براعة « الساعي »
في صناعته .

ان التراجيديا الكلاسيكية ترتبط بأوضاع عامة وليس بشخصيات خاصة
معينة . وقد وضعها ارسطوطاليس محدداً معناها في الجملة اليونانية التالية :
ان ذاك الذي يدعوه ارسطوطاليس في كتابه « Poetica » (هذا الكتاب الذي

هو بالتأكيد أشد كتب شعرنا خطورة (ب ، أي الاحتمال المثالي للفرد الهيليني المثالي ، وفي وضع أليم ، قدراً قليلاً من المفهوم المشترك وتصورنا للخلق) وأعني بالخلق دستور « الأنا » الذي يفصل في الحوادث (يعادل ما للسطح في الهندسة اليوقليدية والمفهوم المسمى باسم مشابه لهذه في نظرية « ريمان » (Riemann) للمعادلات الجبرية . ولقد كان من سوء حظنا ان ندرج ، لمدة قرون من الزمن ، على عادة ترجمة كلمة ... بكلمة « خلق » بدلاً من أن نفسرها بكلمة دور ، صبر احتمال ، وضع ، (لأن ترجمة تلك الكلمة أمر يكاد يكون مستحيلاً) . إن عطيل (Othello) ودنكيشوت ولا « ميزانتروب » وفيرتر وهذا غابر لهي الأخلاق (جمع خلق) ، ولذلك فإن التراجيدي تشكل من مجرد وجود الكائنات البشرية ، وذلك فيما يتعلق بكل كائن منهم وبيئته الخاصة . فصراعهم (أكان ضد هذا العالم أو العالم الثاني أو ضد انفسهم) هو صراع مكتوب عليهم ومحتوم نتيجة لأخلاقهم وليس نتيجة لأي سبب يفرض عليهم من خارج ذواتهم ، فهم بمثابة نفس ألقى بها في نسيج من علاقات متضاربة متناقضة لا تسلم بأي انحلال صاف أو ذوبان خالص . أما الاشخاص المسرحيون الكلاسيكيون ، فإنهم على العكس من هؤلاء ، فهم مجرد ادوار وليسوا بأخلاق ، فالاشخاص ذاتهم يبدون على المسرح المرة تلو الاخرى : الشيخ ، القاتل ، العاشق ، وجميعهم أجسام بطيئة الحركة تتقنع بأقنعة وتسير على أرجل خشبية (طوالة) . ولذلك فإن القناع في الدراما الكلاسيكية (وحتى في المرحلة المتأخرة زمنياً) عنصر عميق في ضرورته الرمزية ، بينما أن مسرحياتنا لا يمكن أن تمثل دون تحريك قسما الوجه وحركات معاله .

وليس هذا بجواب في أن تشير الى الحجم الكبير للمسرح الاغريقي ، وذلك لأن حتى الممثل الجبول (حتى تمثل الصورة الشخصية) كان يتقنع بقناع ، ولو أنه كانت هناك أية حاجة روحية الى المزيد من الاستبدال فإن الشكل الهندسي كان وشيك الظهور بسرعة كافية .

إن ما يحدث في التراجيدي الخلقية يكون نتاجاً لتطور باطني طويل الأمد ،

ولكن المقدمات السيكولوجية لا تلعب أي دور فيما ينزل بأجاس وفيلوكيتيس وانتغون والكثرا (وذلك في حالة افتراضنا بأن لهؤلاء مثل هذه المقدمات) . فالأحداث الحاسمة التي تنزل بهم بوحشية من الخارج كأنها المصادفة ، يمكن أن تنزل بأي إنسان آخر وتكون لها النتائج ذاتها ، وليست هناك من ضرورة تستوجب هذا الإنسان الآخر أن يكون من الجنس (Sex) نفسه .

ولا يكفي أن نفرق بين التراجيدي الكلاسيكية وبين التراجيدنا الغربية بقولنا أن هذه هي دراما الفصل وتلك دراما الحادثة . فالتراجيديا الفاونسية هي بيوغرافية أما الكلاسيكية فهي قصصية ، وهذا ما معناه أن الأولى تعالج مغزى حياة كاملة ، بينما أن الثانية تعالج محتوى برهة واحدة فقط . فمثلاً ما هي العلاقة التي تشد كامل الماضي الباطني لأوديب أورستيس الى النازلة المدمرة التي تنزل به فجأة على طريقه ؟ إذن فهناك نوع من المصير الذي ينقض انقراضاً أعمى كالصاعقة ، وآخر يجدل نفسه كخيوط غير منظور مع مجرى الحياة وهو ذاك الذي يميز هذه الحياة عن جميع الحياتات الأخرى . فليس هناك من أثر مها صغر شأنه في الوجود الماضي لعطيل (هذه الرواية الرائعة ، وهي قطعة استاد من التحليل النفسي) إلا وله شيء من علاقة بالمأساة . فالكراهية العنصرية وتوحد حديث النعمة بين النبلاء ، والبربري بوصفه جندياً وابناً للطبيعة ، ووحشة عازب متقدم في السن ، كل هذه الأشياء لها فحواها ومغزاها .

ولتقارن ايضاً بين خلق الملك لير وهملت وعرض هذين الخلقين وبين ما في مسرحيات سوفوكليس من أشخاص وشخصيات . إن هاتين المسرحيتين هما عرضان سيكولوجيان بدءاً ووسطاً وختاماً ، وليست جملة لتفاصيل ومعلومات خارجية . فالعالم النفسي وفق مفهومنا لهذه الكلمة ، أي البجائة في نقاط الانعطاف الروحي لم يكن معروفاً أبداً للاغريق . (ومثل هذا العالم من الصعب أن نفرق هذا اليوم بينه وبين الشاعر) فهم لم يكونوا أكثر تحليلاً في ميدان النفس منهم في ميدان الرقم ، وكيف يمكن ان يكونوا كذلك وتلك هي حال النفس الكلاسيكية ؟ فالسيكولوجيا هي الدلالة الخاصة بالاسلوب الغربي لصياغة الناس ،

فهذه الكلمة تسع صورة شخصية صورها روبراندت كما تسع موسيقى « تريستان » وجوليان سوريل لستندال سعتها « للحياة الجديدة » « لدانتي » ، ولا يوجد لها شبه في أية حضارة أخرى. وإذا كان هناك من أي شيء تطرحه الفنون الكلاسيكية جانباً وبصورة حاسمة فإنما هو هذه الكلمة ، وذلك لأن السيكولوجيا هي الشكل الذي يعالج فيه الفن الانسان بوصفه إرادة متجسدة وليس بوصفه ...

ونحن إذا ما لقينا يوريديس بالعالم النفسي فعندئذ نفضع جهالتنا باهية السيكولوجيا . فلنتأمل في ميتولوجيا الشمال ! فيها لها من فيض من الاخلاق المتجلية في الاقوام المكارة الحبيثة والعماقة العجر والسعالي المكيدن ، ولنتأمل في « بالدر » ولو كي ! أما زفس وأبولو وبوسيدون وآريس فهم مجرد رجال ، زد على ذلك ان هرمز الشاب وأثينا التي هي أفروديت الأنضج والالهة الصغار لا يمكن أن يعرفوا (كما يسدل على ذلك الفن التشيكي المتأخر زمناً) إلا بواسطة الياطات المحفورة على تماثيلهم . والقول ذاته ينطبق دون تحفظ على ممثلي المسرح الأتيكي . أما لدى فولفرام فون ايشنباخ وسرفنتس وشكبير وغوته ، فإن المأساوي هو فرد ، وحياة تتطور من الداخل الى الخارج تطوراً ديناميكياً وظائفاً ، ولا يمكن لنا ان نفهم مجاري الحياة إلا بنسبتها الى الأساس التاريخي للقرن. لكن الحياة لدى عظام كتاب التراجيديا في أثينا تنفذ من الخارج ، وهي لذلك سكونية يوقليدية ، ونحن نعود لتكرار الجملة التي سبق لنا ان استخدمناها حين معالجتنا لتاريخ العالم ، فنقول بأن الحادثة المدمرة هي حقيقية (نسبة الى حقبة) في التراجيدي الفاروسية بينما أنها عارضة عابرة في التراجيديا الكلاسيكية ، وحتى محط الموت في حالة كونه فقط آخر حلقة من سلسلة المصادفات المحضة يلفق وجوداً بالنسبة اليهم

ان التراجيدي الباروكية ليست سوى هذا الخلق التوجيهي ذاته الذي دُفع به وطور في عالم النور ، وأظهر كمنعطف بدلاً من أن يظهر كعادلة ، وكسبب للحركة بدلاً من طاقة كامنة . فالانسان المنظور هو الخلق ككامن ، أما الفعل فهو الخلق في حالة العمل .

إن هذا الشيء المردوم تحت طبقات من تذكارات التكسك وسوء الفهم الذي لا يزال يخفيه هو كامل معنى فكرة مأساتنا المسرحية . فالإنسان التراجيدي في المفهوم الكلاسيكي هو جسم يوقليدي ضربه « هايمرين » « Heimarmene » في موضع لم تكن له إرادة في اختياره ولا يستطيع تبديله لكنه يرى في الضوء المسلط على سطوحه من الخارج شيئاً غير قابل للتشويه . Quand même . وهذا هو المعنى الكامن وراء كون آغا منون ، والذي وفقه أخضعت أوديب للأورا كل Oracle . فالأشخاص البارزون في التاريخ الاغريقي حتى الاسكندر يذهلوننا بعدم مرونتهم ، فليس هناك من واحد تصهره معركة الحياة فتحول مجرى حياته وتبدله كأولئك الأشخاص الذين نعرفهم كلوثر وليولا أما ما نعمل نحن إلى تسميته بالمميزات والخصائص (ميلاً شديداً) في الدراما الاغريقية ، فانما هو ليس سوى انعكاس الحوادث على البطل وليس ابداً انعكاس الشخصية على الحوادث .

ولذلك فنحن معشر الفاوستيين نفهم بالضرورة العميقة للدراما على أنها الحد الأقصى للنشاط ، ويفهمها الاغريق بالضرورة العميقة أيضاً ، على أنها الحد الأقصى للسكون وللصور الذاتي . ونحن نقول بصورة عامة بأنه ليس في التراجيديا الأتيكية أية حادثة إطلاقاً . فالمسرحيات الدينية كانت مجرد . . . ، أي أنها كانت إجراءات طقوسية . ومن شكل المسرحية الدينية بما تقتضيه من تجوال اقتبس آشيل (بوصفه أوليسي من اتيكا) ^(١) الدراما الرفيعة التي أبدعها .

إن ارسطوطاليس يعرف التراجيدي بأنها محاكاة للحادثة وتقليد لها . وهذا التقليد يعادل « تدنيس » المسرحيات الدينية وينطبق عليه . ونحن نعلم بأن آشيل ذهب بعيداً في اتجاهه هذا إذ أنه جعل من الزمن الكهنوتي لكهنة إليوسيس (Eluesis) الزي الرسمي لممثلي المسرح الاتيكي ، وعلى هذا الاساس استندت التهمة التي وجهت اليه وذلك لأن بتحولها من المحدودية الى المرح

١ - نوع من الدراما الاغريقية كتبت خصيصاً لتمثل في أعياد الالهين ديمتر وبريسيفون

- المترجم -

والسرور ، لم تتوقف على الاسطورة المرواة ، بل إنما على العمل الطقوسي الكامن وراءها ، ولذلك كان المشاهد يفهمها ويحس بها على أنها ذات رمزية عميقة . وقد ارتبط بهذا العنصر من عناصر الدين اللاهوميروسي المبكر عنصر آخر جليف ماجن وهازل تمثل في مشاهد مهرجانات الربيع للاحتفال بعيد ديمتر وديونيسوس . فالرقصات الوحشية والاغنية المرافقة لها كانت جرثومة الجوقة المأساوية التي تضع نفسها أمام الممثل أو « رداد » ثيسپيس Thespis^١ (٥٣٤) .

تزعرت التراجيدي الاصلية ونمت من المراثاة . (Threnos 'Maenia) وأصبحت التمثيلية المرحاة في مهرجان ديونسيوس (الذي كان ايضاً عيداً من أعياد النفس) في وقت ما جوقة من الرجال الناديين ، وفي عام ٤٩٤ أخرج فرينتشوس مسرحية « سقوط ميليتوس » (Fall of Miletus) ولم تكن هذه المسرحية دراما تاريخية بل إنما كانت مراثاة لنساء ميليتوس) .

وقد فرضت عليه غرامة باهظة نتيجة لعمله هذا ، وذلك لأن مسرحيته تعيد الى أذهان الناس ذكرى كارثة عامة .

والحق ان إدخال اشيل للمثل الثاني هو الذي حقق الجوهر في التراجيديا الكلاسيكية ، فالمراثاة بوصفها الموضوع المقرر ، أخضع فيما بعد للعرض البصري للالام البشرية المبرحة بوصفها دافعاً حاضراً .

أما صدر القصة فليس « عملاً » بل إنما هو مناسبة تغتنمها الجوقة لتنتقل بأغانيها التي لا تزال تؤلف ال... الأصلية . فليس من المهم أنشير الى الحادثة رواية أو عرضاً ، فالمشاهد كان يسيطر عليه مزاج وقور مهيب إذ كان يحس بان كلمات العاطفة الشجبة المتأللة (Pathos) إنما تعنيه وتعني مصيره . ففي داخله كان يحدث ال... ، أي العنصر الرئيسي في تمثيل الواقعة التاريخية . ومهما كانت بيئة الاسطورة ورسالتها ، فان المراثاة الدينية لآلام الجنس البشري كانت دائماً تحتل

١ - Thespis : مؤسس الدراما الاغريقية .

(المترجم)

مركز الثقل في كامل التمثيلية ، كما نرى اكثر من ذلك وخاصة في بروميثيوس وآغاممنون والملك اوديب ، ولكن سرعان ما تسامت عظمة الاحتمال البشري فوق الميراث ، هذه العظمة المتجلية في موقف ال... للبطل . لكن الموضوع لا يدور حول الفاعل ذي الارادة الجياشة التي تصطدم بمقاومة العناصر الغريبة عنها وتتكسر عليها ، أو تجاهد ضد الشياطين داخل صدر البطل ، بل إنما هو يمثل ارادة الضور الذي يدمر وجوده الجسدي تدميراً اعتبارياً . ان تريولوجي (الرؤية التمثيلية المؤلفة من ثلاثة فصول مستقل كل واحد منها عن الآخر - المترجم) بروميثيوس تبدأ في النقطة التي كان لا شك غوته سينطلق منها .

ان جنون الملك لير هو موضوع الفعل التراجيدي ، لكن اجاكس بطل سوفوكليس تضربه الإلهة أثينا بالجنون قبل أن تبدأ الدراما ، وهنا يكمن الفرق بين الخلق وبين الشخص المسيّر (Operated) .

ان الخوف والرأفة هما حقاً كما يقول ارسطوطاليس يشكلان الأثر الضروري الذي تحدته التراجيديا الأغريقية في نفس المشاهد الاغريقي (والاغريقي فقط) ، وهذا يتضح فوراً من اختيار المشاهد لأشد المناظر تأثيراً ، وأعني بهذه المناظر ، مناظر حطام النصيب المحزن ومناظر القبول والتسليم ، أما الانطباع الاساسي الذي ينشأ عن النوع الاول من المناظر فهو الرعب ، وتنشأ الرأفة والشفقة عن النوع الثاني . أما ال... داخل المشاهد فتستلزم المثل الأعلى لوجوده أن يكون مثلاً أعلى لذاك ال... .

ان النفس الكلاسيكية هي كائن « حاضر » محض ، و... محض جامد مشاغل الحركة ومنعزل . أما أن يرى المرء هذا الكائن مهدداً بأخطار غيرة الالهة وحسدهم ، أو أن يشهد المصادفة العمياء تنقض فوق رأسه دون ما سبب أو تحذير أو انذار ، فان مثل هذين الأمرين لهما من أشد الاختبارات خوفاً ورعباً . فجذور الكائن الاغريقي ذاتها يضربها نفس الشيء الذي ينش الكائن الفاوستي المتحدي ويدفع به الى النشاط الحياتي . ومن ثم أن يجد الكائن الانساني أنه قد أنقذ ونجا ، وان يرى الشمس تشرق ثانية والغيوم الرعدية القائمة المظلمة تترام

وتتدافع مبتعدة في أفق سحيق وان يعتبط بهذه اللفتة الكريمة العظيمة اغتباطاً عميقاً ، وان يشهد النفس الاسطورية المعذبة تستعيد انفسها وتنفس من جديد ، فان هذه الأشياء كلها هي الـ ، لكن هذه تستلزم شعوراً بالحياة غريباً عنا غرابة كلية ، حتى ان الكلمة الاغريقية نفسها التي اوردها آنفأ * هي كلمة من الصعب ترجمتها الى لغاتنا وأحاسيسنا . ولقد اقتضى إقناعنا بأن هذه هي أيضاً القاعدة الروحية لمأساتنا المسرحية الخاصة ، ان يستنزف كل من الفن الباروكي وعصر « التكلسك » كل طاقات صناعيتها الجماليتين وتأكدهما المسندين بأشد أنواع الاذعان تواضعاً أمام النصوص الغابرة ، ولا غرو في ذلك ، فان ما تحدته فعلاً مأساتنا المسرحية من أثر في نفوسنا فانما هو مناقض تماماً للأثر الذي أراده هذان . (الباروكي والتكلسك) فمأساتنا المسرحية لا تنقذنا من ضغط الحوادث وثقلها الميت ، بل انما تلسنا وتستثير فينا العناصر الديناميكية ونحسنا وتنعشنا . فهي توقف الأحاسيس الأولية لكائن إنساني نشيط فعال ، توقف شراسة الترتير وغبطته ، وتستحث الخطر والفعل العنيف والنصر والجريمة وابتهاج النصر والتدمير ، وزبدة القول توقف الأحاسيس التي كانت غافية في اعماق كل نفس شمالية منذ أيام الفايكنغز وآل هوهنشتاوفن والصليبيين . هذا هو الأثر الشكسيري . اما الانسان الاغريقي فلم يكن بمستطاعه أبداً أن يتسامح وشخصيات « مكبث » أو بصورة عامة ، لم يكن ليستطيع أبداً إدراك مغزى هذا الفن الجبار لعرض السيرة الشخصية . ومن الواضح ان شخصيات كالملك ريتشارد الثالث ودون جوفان وفاوست وميخائيل كول هاس وغولو (وهذه شخصيات غير كلاسيكية من قمة الرأس حتى أخمص القدم) لا توقف في نفوسنا العطف بل الحسد العميق ، ولا تستثير فينا الرعب بل الرغبة الغامضة في أن نتألم ، ان نشاركها آلامها ، (وهذه هي شفقة من نوع آخر تماماً) وهذا أمر جلي منظور حتى يومنا هذا الذي نرى فيه أن التراجيديا الفاوستية قد بلغت طورها الحتمي ونرى التراجيديا الالمانية قد ماتت أخيراً ، ونشهد فيها نازع الآداب في طورنا الاسكندري .

★ اضطررنا لحذف الكلمات اليونانية والاستمارة عنها بنقاط تشير إلى مكانها لعدم تيسر الحرف اليوناني .

لكن النازع الفاوستي الجروح الى الفتح والاكتشاف لا يزال له حتى الآن بعض من أثر واضح في قصة المغامرة « المثيرة » وفي القصة البوليسية ، وأكثر من هاتين في الدراما السينائية (التي تحاكي التمثيل الصامت الكلاسيكي المتأخر زمنياً) .

هناك فروق متناظرة بين النظريتين الأبولونية والفاوستية في أشكال العرض الدرامي الذي تشبه الفكرة الشعرية . فالدراما الكلاسيكية هي قطعة من تشكيل أي مجموعة من المناظر الشجيرة المدركة كتضاريس ، وهي تمثيل واقعة تاريخية ابطالها « قراقوزات » جبارة مفطورة على كراهية السطح المؤكد للجدار الخلفي . فالعرض يقوم على لفات خلقها الخيال وبالغ فيها ، أما وفائع الاسطورة فانما تتلى بوقار اكثر من أن تعرض وتمثل أما تقنية الدراما الغربية فانما تستهدف نقيض ما تستهدفه الكلاسيكية ، فهي تشكل من حركات غير متقطعة ومن اطراح حازم للبرهات السكونية الثاقبة . ان « الوحدات الثلاث » المشهورة ، وحدة المكاث ووحدة الزمان ووحدة الحادثة هي ، كما تطورت عفويًا في أثينا (مع أنها لم تضع كقواعد) ، تفسير وايضاح لنموذج من التمثال المرمرى الكلاسيكي ، وهي مثله بيان ودلالة عما كان يحس به الانسان الكلاسيكي ، انسان المدنية ، وانسان الحاضر المجرد والإيماء عن الحياة . وهذه الوحدات هي جميعًا وحدات فعالة السلبية ، وتشكلان انكارين للماضي والمستقبل ، ورفضًا لكل عمل روحي بعيد . ويمكن لنا أن نلخص هذه الوحدات في كلمة واحدة . أما فرضيات هذه « الوحدات » فانها فرضيات يجب أن يلبس بينها وبين الفرضيات المشابهة لها شبهًا سطحيًا ، فرضيات دراما الشعوب المشتقة لغاتها من اللغة الرومانية . فلقد أخضع المسرح الاسباني نفسه في القرن السادس عشر لسلطة القواعد « الكلاسيكية » ونفوذها ، ولكن من السهل علينا أن نلاحظ في هذا نفوذ *Noblesse oblige* . فالكرامة القشتالية (نسبة الى قشتاله) لبث النداء دون أن تعرف أو بالاحرى دون أن تكلف نفسها بأن تعرف المغزى الأصلي لهذه القواعد . فلقد قام كتاب الدراما العظام من الاسبانيين ، وخاصة تيرسودامولينا « *Tratado da Molina* »

بصياغة « الوحدات » الباروكية ، لكن صياغتهم لها لم تكن بمثابة إنكارات ميتافيزيقية ، بل إنما كانت مجرد تعابير روح مجاملة من طراز رفيع ، وعلى هذه الشاكلة افتبس كورنيلي التلميذ اللين المريكة « للجرانديزا (Grandi zza) » الإسبانية هذه الوحدات . والحق أن هذه الخطوة كانت خطوة خطيرة . فإذا كانت فلورنسا قد ألقت بنفسها في أحضان تقليد النحت الكلاسيكي ، (هذا النحت الذي كان كل انسان يعمل فيه والذي لم يتوصل أي انسان الى امتلاك مقياسه الأخير) فان عمل فلورنسا هذا لم ينجم عنه أي من أذى أو ضرر ، لأنه لم يكن هناك يومذاك من أي تشكيل شمالي قد يتضرر من جراء عمل فلورنسا . لكن الأمر يختلف في التراجيديا . فهنا كانت توجد إمكانات للدراما جبارة ، دراما فاوستية أصيلة ذات أشكال وجراحة لا يدر كها الخيال . أما عدم ظهور مثل هذه الدراما ، وعجز كل عظمة شكسبير والدراما التسوتونية عن التحرر الكامل من سحر هذا العرف الذي أسس فيه ، فانما يعود أولاً وأخيراً الى الإيمان الأعمى بملطة أرسطوطاليس وسيادته . وذلك الذي ربما لم تأت به الدراما الباروكية ، ليته بقي تحت تأثير الملحمة الفروسية والتشيلية الغوطية لعيد الفصح والتشيلية الدينية وذلك في الجوار القريب من الأرانوريو وقصص العاطفة الموسيقية دون أن تترامى الى سمع أية هتامة من المسرح اليوناني ! فات تراجيديا تنشأ من روح الموسيقى الكونتروبولتية ، تراجيديا متحررة من المحدوديات الخاصة بالتشكيل ، وشعر درامي يستطيع ان يتطور ابتداء من اورلاندو ولاسو وبلاسترينا (جنباً الى جنب وهنريخ شوتر وباخ وهندل وغلوك وبيتهوفن ، لكن تطوراً كاملاً في حريته) ليصبح شكلاً ثقيلاً خاصاً به : هذا ما كان ممكناً ، وهذا هو الذي لم يحدث ، والفضل كل الفضل في كون تصويرنا الزيتي يمتلك حرية باطنية يعود أولاً وأخيراً الى تلك المصادفة السعيدة التي أتت على فن التصوير الاغريقي على الحائط ولم تبق لنا منه أثراً .

لم تكن الوحدات كافية بالنسبة الى الدراما الاتيكية . لذلك طالبت بأكثر منها ، فاستلزمت القناع الصارم بدلاً من حركات الوجه ، وبذلك حرّمت الوصف الخلفي الروحي بالروح نفسها التي حرمت بها العاطفة الاتيكية تحت قماثيل مشابهة لنماذجها . وطالبت بشخصات أحجامها اكبر من أحجامها الطبيعية ، وحصلت عليها بواسطة تضخيم حذاء الممثل وحشو بزته الى درجة كان يصعب معها عليه ان يتحرك أو يسير ، وبهذا استأصلت الدراما الاتيكية كل ما فيه من فردية ، واخيراً طالبت بالقاء رتيب الترداد للأغاني وقد امنت هذا المطلب بواسطة لسان آلة موسيقية كانت تثبت في القناع .

إن نص التيشيلية العاري كما نقرأه اليوم (دون أن نقرأ بين سطوره الروح الغوطية وشكسبير ورؤيانا الخاصة) هو قليل التعبير عن المغزى الأعظم لهذه الدرامات . لقد ابدعت منجزات الفن الكلاسيكي من أجل العين فقط ، وحتى من أجل العين الجسدية للانسان الكلاسيكي ، ولهذا فان الاسرار تكشف عن نفسها عندما توضع فقط في أشكال حسية . وهنا يُلفت انتباهنا الى أحد مظاهر التراجيدي الاغريقية الذي نجد فيه كل تراجيدي أصيلة في فاوستيتها مظهراً لا يمكن التسامح معه ، واعني بهذا المظهر الوجود الدائم للجوقة على خشبة المسرح . فالجوقة هي التراجيديا البدائية ، لأن ال... بدونها يصبح أمراً مستحيلًا . فخلق الانسان هو شيء خاص بالانسان ، لكن للموقف الذي يتخذه الانسان معنى فقط في ارتباطه بالآخرين .

فالجوقة كجمهور (وهذا أمر نموذجي في تعارضه والانسان الوحيد أو

الإنسان الباطني ، ويتناقض والمونولوج (المناجاة - مخاطبة المرء لنفسه المترجم)
الغربي . أقول ان هذه الجوقة موجودة على خشبة المسرح بصورة دائمة ، وهي
الشهيد على كل مناجاة (مونولوج) . وهذه الجوقة التي ينتفي الخوف بواسطتها في
الحياة - المسرح ، كما ينتفي أمام الجمهور من اللاحدود والفراغ في الحياة الحقيقية هي
جوقة أصيلة في « أبولونيتها » . فاستعراض المرء لنفسه أمام الجمهور ، والندب
المتفاخر أمام الجموع - بدلاً من الاحزان المتوحدة التي يعانها المرء في غرفة نومه ،
والدموع والمراثي التي تملأ سلسلة كاملة من درامات كفيلىو كنيثس وتراشينا
(Trachinae) ، واستحالة كون الإنسان وحيداً ، وشعور المدينة ، وكل ما
هو أنثوي في هذه الحضارة الذي نراه بمجداً ومعبوداً في « بلفيدر أبولو »
(Belveder Apollo) أقول ، إن هذه الأمور كلها إنما تكشف عن ذاتها وتفضح
نفسها في هذا الرمز الذي ترمز اليه الجوقة .

ونحن اذا ما فتشنا عن شبيه لهذا النوع من الدرامات فالتنا نجد في مونولوج
شكسبير المنفرد ونحس في الحداثات وحتى في مناظر المجموعة من الناس بالبعد
الشاسع الذي يفصل بين الأشخاص ، حيث نشعر بأن كل شخص منهم يتحدث في
اعماقه الى نفسه فقط ، وليس هناك من شيء يستطيع أن يتغلب على هذا النأي
والبعد اللذين نشعر بهما في هملت كما في « تاسو » وفي دنكيشوت كما في فيرتر ،
ونحس حتى بأن برسيغال لإشنيباخ مليء بها ومطبوع بمفهوم اللانهاية . وهذا الفرق
قائم بين كل الشعر الغربي والشعر الكلاسيكي . فكل شعرنا الغنائي ابتداء من
« فالتر فون دى فوجل فايدي » (Walther Von der Vogelweide) حتى
غوته وحتى قصائد مدتنا العالمية المتحشجة ، هو مونولوج ، بينما ان الشعر
الغنائي الكلاسيكي هو شعر غنائي جوقي ، وغناء ينشد أمام المتفرجين . فالشعر
الغنائي الغربي يتلقاه الإنسان تلقياً باطنياً كأنه يتلقى موسيقى معدومة الصوت ،
بينما ان الكلاسيكي يتلى أمام الجمهور ، فالأول ينتمي الى الغرفة الهادئة وينشر
بواسطة الكتاب ، أما الثاني فالتنا هو وقف على المكان الذي يجهر به فيه .

وهكذا ، ومع ان التمثيلات الدينية « اليوسية » والمهرجانات « التراقية »

لمعيد ظهور (epiphany) ديونيزوس كانت مهرجانات ليلية ، فإن فن تيسبس (Thespis) تطور وفق ما اقتضته طبيعته الباطنية بوصفه مشهداً للصباح ولضوء الشمس ، لكن تمثيلاتنا الغربية الشعبية العاطفية هي على العكس من التمثيلات الكلاسيكية الدينية ، وقد نشأت تمثيلاتنا في الأساس في التلاوة الدينية للأجزاء الموزعة وكان الكهنة أول من أخرجها في الكنيسة ، ثم قام بعدهم الرجال العاديون بأخراجها في الأحياء العامة وفي صباحات المهرجانات الرفيعة وقد أدت هذه التمثيلات دون أن يلحظها أحد إلى فن مساء وليل . وكانت المشاهد التمثيلية تحدث في عصر شكسبير في وقت الأصيل المتأخر ، وقد بلغ المغزى الصوفي لهذا الارتباط بين الانجياز الفني وغروب الضوء هدفه على يد غوته وهناك ، بصورة عامة ، لكل فن وحضارة أوقاتها الهامة في النهار . فموسيقى القرن الثامن عشر هي موسيقى الظلام والعين الباطنية ، أما فن تشكيل أثينا فهو فن النهار الذي صفا جلده من الغيوم .

ونحن نستطيع أن نبين أن هذا التضاد ليس بتضاد سطحي حين مقارنتنا بين التشكيل الغوطي المغلف أبداً بالضوء الديني المبعث وبين الناي الأيونية التي هي الآلة الموسيقية لوقت الظهيرة . إن الشمعة تؤكد الفراغ بينما أن ضوء الشمس ينفيه بوصفه مضاداً للأشياء . ففي الليل ينتصر كون الفراغ على المادة ، أما في النهار فإن الأشياء والقرب تؤكد نفسها وينبذ الفراغ ويُرفض . ويبدو هذا التعارض نفسه أيضاً في التباين القائم بين التصور الاتيكي على الحائط وبين التصوير الزيتي الشمالي ، وفي رموز هليوس (Helios) وبان (Pan) ، ورموز الليلة المرصعة بالنجوم وغياب الشمس الأحمر . ففي منتصف الضياء ، وخاصة خلال الليالي الاثنتي عشرة الطوال التي تعقب عيد الميلاد تخطو نفوس موتانا خارج الحدود . أما في العالم الكلاسيكي فإن النفوس تنتمي إلى النهار ، وحتى الكنيسة المبكرة زمناً كانت لا تزال تتحدث عن الـ . . . ، أي النهارات الاثنتي عشر المكرسة ، ولكن هذه النهارات أصبحت مع يقظة النفس الفاوستية « ليالي » اثنتي عشرة .

ان التصوير الكلاسيكي على الاواني والحائط لا يشير الى أي وقت من اوقات النهار ، (مع أن هذه الحقيقة لم يلحظها احد حتى الآن .) فليس في هذا التصوير ظل يشير الى وضع الشمس ، ولا مماء تظهر النجوم وتبدى ، وليس هناك من صباح أو مساء ، من ربيع أو خريف ، بل انما كل ما في هذا التصوير هو مجرد تألق معدوم الزمان . ولقد تطور تصويرنا الزيتي ، ولأسباب متساوية وتلك في وضوحها ، في اتجاه معاكس لذلك الاتجاه ، واندفع نحو ظلام تخيلي ، وكان كالتصوير الكلاسيكي مستقلاً ايضاً عن اوقات النهار ، وهذا مما يشكل الجو المميز والخاص لفراغ النفس الفاوستية . وإنه لأهم مغزى كأن تتعد منذ البداية أن تعالج ميدان الصورة استناداً الى وقت معين من النهار أي تاريخياً . فهناك صباحات مبكرة ، وغيوم غروب ، وهناك ايضاً آخر ومضات تبدى على خط الأفق لجبال نائية ، وهناك الغرفة التي ينيرها ضوء الشمعة ومروج الربيع وغابات الخريف ، وظلال الادغال والاخاديد من طويلة وقصيرة ، لكن هذه جميعاً تنخلها من اولها الى آخرها ظلماء القاهرة ناجمة عن حركة الاجرام السماوية . والحق ان التألق الدائم والغبشة الدائمة هما طابع ما هو كلاسيكي وما هو غربي وذلك في الدراما والتصوير الزيتي على حد سواء ، لهذا ألا يجوز لنا ان نصف الهندسة اليوقليدية بانها رياضيات النهار ، وأن نتعت الهندسة التحليلية برياضيات الليل ؟

لقد كان الاغريق يعتبرون تبديل المنظر نوعاً من التدنيس ، بينما انه بالنسبة اليينا ضرورة دينية وفرضية لشعورنا بالعالم فهناك شيء ما يبدو وثنيّاً في المنظر المحدد الثابت لتاسو . ونحن نحتاج الى مسرح ينفض عنه المحدوديات الحسية ويجتذب العالم بكمله الى داخله . وقد بلغت اللانهاية الدرامية ، والتطويع الشجي بكل المحدوديات السكونية الذروة في شكسبير الذي ولد حينما توفي ميكالنجلو وتوقف عن الكتابة عندما جاء رمبراندت الى العالم . فغابات شكسبير وبحوره وحدائقه وميادين معاركه تقع جميعاً في البعيد الالمحدود . فالسينن قمر سريعاً في فراغ الدقائق ، والمملك لير المجنون الذي يتوزع شخصيته غبي ومنبذ

متهور وهو يجلس على المرج في ليل داج عاصف، و « أنا » التي لا يوصف توحيدها، في هذه الأمور كلها يتجلى شعور الحياة الفاوستية . ولا تفصل سوى خطوة واحدة بين منظر كهذا وبين المناظر الطبيعية ، التي تُرى ويحس بها باطنياً ، واعني مناظر موسيقى مدينة البندقية المعاصرة تقريباً لشكسبير ، وذلك لأنه كان يلتمح على المسرح الايصابي الى كامل الشيء تلميحاً ، لهذا كانت العين الباطنية تصوغ لنفسها من تلميحات قليلة صورة للعالم حيث تعرض فيه المناظر ، (التي وجدت بعيداً) نفسها على المشاهد .

أما المسرح الاغريقي فانه لم يكن بإمكانه ابداً ان يعالج مناظر كهذه . فالمنظر الاغريقي ليس ابداً صورة لمنظر طبيعي ، وهو بصورة عامة لا شيء ، واذا ما أردنا ان نصفه فاننا نقول في أحسن الاحوال بأنه قاعدة لتمثال قابل للحركة . فالمشخصات في نظر الاغريق كانت كل شيء في الدراما كما هي في التصوير على الحائط . وهناك قول يقال احياناً بأن الانسان الكلاسيكي يفتقر الى الاحساس بالطبيعة .

ولا شك أن الفرد الكلاسيكي لا يحس بالطبيعة الفاوستية ، طبيعة الفراغ والمنظر الطبيعي . فطبيعته كانت الجسم ، ونحن اذا ما تركنا لعاطفة الجسد ان تغوص، فينا عميقاً ، فعندئذ نعي فجأة العين التي قد يتابع بها الانسان الاغريقي تضريس الفصل المتحرك للجسم العاري ، فهذا ، وليست الغيوم والنجوم والأفق ، هو الذي كان « طبيعته الحية » .

- ٧ -

والآن ، فإن كل ما هو قريب حساً هو قابل لان يفهم من الجميع ، ولذلك فإن الحضارة الكلاسيكية هي أوسع الحضارات شعبية ، بينما ان الحضارة الفاوستية في تعابيرها عن شعورها بالحياة هي أضيق الحضارات شعبية . ان الإبداع يكون

« شعبياً » عندما يعطي نفسه بكل اسرارها الى أول قادم عليه ، ومن أول لحظة ، ومثل هذا الابداع يشتمل ظاهره وسطحه على مغزاه .

إن العنصر « الشعبي » (Popular) في أية حضارة كانت ، هو ذاك العنصر الذي تحدر إلينا ، دون أن يتبدل ، من أوضاع وتخييلات بدائية ، وهو الذي يفهم المرء منذ طفولته دون أن يضطر لبذل أي جهد كي يتمكن من أي منهاج أو نظرة جديدة ، وهو بصورة عامة العنصر الصريح الفوري في وضوحه للأحاسيس ، وذلك في تباينه وذاك العنصر الذي يلمح إليه تلميحاً والذي يتوجب أن يكتشف من قبل أناس قلائل وأحياناً من قبل قلة القلة من الناس . وهناك افكار ومنجزات وأناس ومناظر طبيعية ذات شعبية واسعة . فلكل حضارة تُخلقها الخاص المعين من خفي باطني وشعبي جماهيري ، وهذا الخلق ملازم لكل أعمالها طمأن أن لهذه الأعمال أهمية رمزية . فالعادي (العمومي) يقضي على غروق السعة الروحية كما يقضي على التباين في العمق بين انسان وآخر بينما أن الحقي الباطني يؤكد تلك الفروق وهذا العمق ويشد في عضدها .

واخيراً نرى بالنسبة الى خبرة العمق الأولية لهذا النوع أو ذاك من الانسان الموقظ ، (أي بالنسبة الى الرمزي الأولي لوجوده ونظراته الى العالم حوله) ان العنصر « الشعبي » المجرد والساذج يربط نفسه برمز ما هو جسماني ، بينما نرى ان رمز الفراغ اللامتناهي ينتمي الى علاقة صريحة في لاشعبيتها تربط بين الابداعات وبين رجال الحضارة .

إن الهندسة الكلاسيكية هي هندسة الطفل ، هندسة الرجل العادي (وعناصر هندسة بوقليد لا يزال يضمها حتى اليوم كتاب مدرسي يدرس في انكلترا) والعقل العامل المياوم سيعتبر دائماً هذه الهندسة ، الهندسة الحقة الصحيحة الوحيدة ، أما جميع أنواع الهندسة الطبيعية التي هي في حيز الامكان (والتي اكتشفت فعلاً نتيجة لجهود هائلة كانت ترمي الى التغلب على ما هو شعبي وواضح) فإن هذه الأنواع لا يمكن أن تفهم سوى دائرة ضيقة من الرياضيين المحترفين . « فالعناصر الاربعة » الشهيرة ، « لامبيدوكليس » Empedocles ، هي عناصر كل انسان ساذج ، وهي

تشكل فيزياء الفطرة ، بينما أن فكرة النظائر المشعة التي جاءت وليدة الابحاث في الاشعاع هي فكرة من الصعب ادراكها حتى من قبل اللوذعي البارع في العلوم المتشابهة شياً قريباً . إن كل ما هو كلاسيكي يمكن ادراكه بلهجة واحدة ، أكان هذا معبداً « دورياً » أو تمثالاً ، أو مدينة عالمية ، أو مذاهب ، ففي هذه لا توجد مؤخرات صور واسرار . ولكن فلتقارن بين واجهة كاتدرائية غوطية وبين عقد كلاسيكي (Propylaea) أو بين الحفر على المعدن وبين التصوير على الأواني ، بين سياسة الشعب الأثيني وبين سياسة مجلس الوزراء الحديث . ولنتأمل فيما تعنيه أعمالنا صانعة الحقبات التاريخية من شعر وسياسة وعلوم ، إذ هنا استوجبت آداباً بأكملها من الشروح والتفسير والتعاليل ونجاح هذه لم يكن بما لا يقبل الجدل . وبينما كان النحت البرثينوني « موجوداً » (مفهوماً - المترجم) بالنسبة إلى كل هيليني فإن موسيقى باخ ومعاصريه كانت خاصة بالموسيقين وحدهم . فنحن لدينا نماذج من الخبراء في رامبراندت ، والعلماء في دانتى ، ولدينا خبراء في الموسيقى الكونتروبوليتية ، ولكن بما يلام عليه فاغنر ويُعنف بسببه هو تيسير الكثرين الكثرين من الناس كي يصبحوا فاغنيين ، وذلك لأنه خص الموسيقين المدربين بالقليل القليل من موسيقاه . ولكن هل نسمع بأن هناك خبيراً في فيدياس وحتى عالمًا مختصاً بهوميروس ؟ وهنا تكمن مجموعة من الظواهر التي نغفل حتى الآن إلى معالجتها (مزاج من فلسفة اخلاقية أو أفصح قولاً ، بنزعة ميلودرامية) بوصفها هبات تشترك فيها الانسانية ، لكنها في الواقع هي عوارض شعور الحياة الغربية ، وأعني بهذا : الفنان الذي « أسيء فهمه » ، الشاعر الذي « ترك ليتضور جوعاً » ، المكتشف « المستهزأ به » المفكر الذي « يتقدم عصره بقرون من السنين » وهكذا دواليك . إن جميع هؤلاء هم نماذج لحضارة خفية باطنية . فمناظر من هذا النوع ترتكز قاعدتها على عاطفة البعد التي تحتفي داخلها الرغبة في اللانهاية وإرادة القوة ، وهذه النماذج هي ضرورية في ميدان الجنس البشري الفأوستي (وفي كل المراحل) كما هي نماذج يستعصي فهمها على ألباب الجنس البشري الأبولوجي .

إن كل مبدع حقيقي في الحضارة الغربية كان يهدف منذ البداية حتى النهاية إلى

شيء ما لا تستطيع غير القلة فهمه . ولقد أطلق ميكالنجلو ملاحظة قال فيها أنت اسلوبها قد عُن كى يصلح الحقى ويذهبهم . أما « غاوس » فلقد أخفى اكتشافه للهندسة غير اليوقليدية مدة ثلاثين عاماً خشية صخب « البوثيان »^(١) motions وضجيجهم . ونحن هذا اليوم نفصل بين أساتذة فن بناء الكاتدرائية الغوطية وبين ما هب ودب من المعماريين ، وهذا القول ينطبق أيضاً على كل مصور ورجل دولة وفيلسوف . ولنتأمل في جيوردانو برونو ، أو لينتز ، أو « كنت » في تباينه وآنا كسياندر وهيرقليطس أو فيتاغوروس . فما الذي يعنيه عجز رجل الشارع عن فهم أي فيلسوف الماني يستحق الذكر ، وما الذي يعنيه عدم وجود مركب البساطة والجلالة الذي نجده لدى هوميروس في أية لغة غريبة ؟ فأغنية التيبيلونج (Niebelungen lied) هي ترديد شاق يحفظ ، أما فما يتعلق بدانتي فات فهمه ، في المانيا على كل حال ، نادراً ما يتجاوز « البوز » الحرفي . إننا نجد في كل مكان من العالم الغربي ما لا نجده في العالم الكلاسيكي ، (أي الشكل المحدود المحصور) . فهناك مراحل تاريخية (مثلاً الحضارة الريفية والفن الروكوكو) هي بأكملها محصورة إلى أضيق حد بالنخبة ، وهي مراحل غير جذابة أو مغرية ، وليس لأفكارها وأشكالها أي وجود إلا في نظر طبقة صغيرة من الناس الأرقى . وحتى عصر الانبعاث لا يستثنى من هذا القول ، فهذا العصر بالرغم من أنه يشير إلى انبعاث تلك الفنون الغابرة التي هي بمثابة أفهام الجميع ، إلا أن هذا العصر هو ، فعلاً ، إبداع دائرة أو مجموعة من النفوس الفردية المختارة ، وهو يمثل ذوقاً يرفض الشعبية منذ مستهل بدايته ، ونحن نستطيع أن نكتشف مدى عمق مغزى الفصل بما كان يحدث في فلورنسا حيث كانت عامة الناس تنظر إلى منجزات النخبة بلا مبالاة ، أو تحمق فيها فاعرة الأفواه ، أو تحدجها بنظرات البغضاء . وأحياناً تمزقها وتحطمها كما حدث في عهد سافونارولا . أما في العالم الكلاسيكي فإن الحال كانت على عكس ما ذكرت إذ كان كل نائب « أتيكي » من نواب الأقاليم ينتمي

الى الحضارة الأتيكية التي كانت رحابها تتسع لكل انسان ، ونتيجة لهذا الواقع فان التمييز بين العميق والضحل هذا التمييز ذو الأهمية الحاسمة بالنسبة اليها ، لم يكن له إطلاقاً من وجود . أما نحن فنرى أن كلمة شعبية هي كلمة مرادفة لكلمة ضحل ، وذلك في الفن كما في العلوم ، لكن الانسان الكلاسيكي لم يكن يرى ما نراه .

ولنتأمل في علومنا ايضاً . إن لكل منها ، دون استثناء ، بالاضافة الى عناصرها البدائية ، ميادين معينة « أرقى » لا يمكن أن يلجها الانسان العادي ، وهذه الميادين هي ايضاً رموز الى ارادتنا للنهاية وإلى حيويتنا الاتجاهية . فعدد الجمهور الذي كتبت له فيزيائونا الحديثة لا يتجاوز الألف من الناس على أوسع تقدير ، زد على ذلك أن هناك بعض المسائل في رياضياتنا الحديثة لا يستطيع فهمها سوى دائرة عدد أفرادها أقل بكثير مما ذكرت ، وذلك لأن علومنا الشعبية علوم معدومة من كل قيمة وهي مزورة ملفقة ومُحطة في قدرنا . ونحن لا نملك فقط فناً خاصاً بالفنانين ، بل إننا نملك ايضاً رياضيات خاصة بالرياضيين ، وسياسة خاصة بالسياسيين (سياسة لا يدركها الـ Profanum Vulgus قراء الصحف من بعيد أو قريب ، بينما أن السياسة الكلاسيكية لم تتجاوز أبداً أفق السوق العامة) ونملك ديناً خاصاً « بالعقريات الدينية » وشعراً خاصاً بالفلاسفة . والحق أننا نستطيع أن نعتبر الحنين الى الأثر الواسع كإشارة كافية بمدى ذاتها الى بدء أقول العلوم الغربية التي نحس بأفولها الآن . أما كوننا نشعر بالعصر الباروكي الشديد في سريته وباطنيته على أنه عبء يثقل كاهلنا ، فهذا هو عارض من عوارض قوتنا المتداعية وتبلد مفهوم المسافة ذاك الذي اعترف بالمحدودية بمذلة وضعة وهوان .

لكن العلوم القليلة التي لا تزال تحافظ على جمالها ودهائها القديمين ، وعلى العمق والحيوية في الاستنتاج والاستدلال ولم تلتطخها الصحافة بعفونتها ، (وهذه العلوم هي حقاً قليلة) أقول إن هذه العلوم من فيزياء نظرية ورياضيات ، ومذهب (Dogma) كاثوليكي ، وربما الفقه القانوني ايضاً ، إلى آخر القائمة ، تتوجه فقط الى عصبية مختارة من الخبراء عددهم قليل جداً . وهذا الجبر ونقيضه الرجل العادي ، هما ما

تفتقر إليها الحياة الكلاسيكية افتقاراً تاماً حيث أن كل إنسان فيها يعرف كل شيء . أما بالنسبة إلينا فإن الاستقطابية الجبر والرجل العادي كل ما للرمز الرفيع من مغزى ، وحيناً يبدأ توتر هذه المسافة الفاصلة بين الجبر والرجل العادي بالهدوء فعندئذ تكون الحياة الفأوسية قد أخذت بالذبول .

إن الاستنتاج الذي هو الآن موضوع الجدل بالنسبة إلى تقدم العلوم الغربية في طورها الأخير (هذا الطور الذي قد يمتد ، أو لا يمكن له أن يمتد ، طيلة القرنين القادمين) هو أنه لما كانت ضحالة المدينة العالمية الكبرى وتفاعتها ، تدفعان بالفنون والعلوم إلى زريبة الكتب وإلى داخل المصنع ، فتتناسباً مع هذا الواقع ستحصر روح الحضارة اليتيمة المولد نفسها في دوائر يتزايد ضيقها يوماً بعد آخر ، وهي في بُعدها عن الدعاية ستعمل في أفكار وتعالج أشكالاً يبلغ غموضها حدّاً لا تستطيع معه سوى حفنة من العقول الفاخرة السامية أن تحقق تلك الأفكار والأشكال بمعنى ومغزى .

- ٨ -

ليست هناك في أية منجزة فنية كلاسيكية من محاولة لإقامة علاقة بينها وبين المشاهد (المتفرج) وذلك لأن هذا الأمر يستوجب لغة شكل المنجزة أن تؤكد وتستفيد من وجود العلاقة بين المنجزة وبين الفراغ اللامحدود المحيط بها . فالتشال الآتيكي هو بكيته جسم بوقليدي معدوم الزمان والعلائق ومنعزل مستقل قائم بذاته . فهذا التشال لا ينطق ولا ينظر ، ولا يحس بوجود المتفرج عليه . وهو خلافاً لجميع الأشكال التشكيلية في كل حضارة أخرى ، يقف وحيداً لا يتلاءم وأي نظام هندسي معماري ، فهو فرد بين أفراد وجسم بين أجسام ، أما الفرد الحي فإنما يدركه بوصفه مجرد جار له ، ولا يحس به كنفوذ اجتياحي وأثر غزوي

وكفوؤاً قادراً على اجتياز الفراغ . على هذه الشاكلة يُعبّر عن شعور الحياة الأبولونية .

جاء الفن المجوسي ليعكس فوراً معنى هذه الاشكال ومعزاها . فأعين التماثيل والصور وفق الاسلوب القسطنطيني كبيرة محمقة وهي بالتأكيد موجهة . فهذه العيون تمثل الوجد أسمى ما في جوهرية النفس . أما النحت الكلاسيكي فانه نحت عيوناً تبدو كأنها عمياء ، لكن تلاميذه (من المجوس - المترجم) قد ملوا اسلوبه ومجوه ، لذلك ضخموا العين بصورة غير طبيعية وجعلوها تحلق في الفراغ الذي لم يعترف بوجوده الفن الأتيكي . فالرؤوس في التصوير الزيتي الكلاسيكي على الحائط يتطلع بعضها الى بعض ، لكن في فيسفساء رافينا وحتى في الانجازات النضريسية المتبدية في التوابيت الحجرية العائدة الى العصر المسيحي المبكر زمناً والروماني المتأخر زمناً ، فان هذه الرؤوس تتوجه بعيونها الى المشاهد (المتفرج) ، وتركز نظراتها الكاملة في روحانيتها عليه ، لذلك يحتاج ، بعموض ولا كلاسيكية ، بفعل ناء ولده العالم الموجود داخل المنجزة الفنية في جو المشاهد . ونحن نستطيع حتى الآن أن نعثر على شيء ما من هذا السحر في أروضيات الصور المذهبة العائدة الى العصرين الفلورنسي والرينيشي المبكرين .

ولنتأمل الآن في التصوير الزيتي الغربي ، وكيف كان يعي بعد ليوناردو رسالته وعياً كاملاً . وكيف كان يعالج الفراغ اللامتناهي بوصفه شيئاً ما مفرداً فريداً يدرك كلاً من الصورة والمشاهد كمجرد مركزي ثقل للديناميكية الفراغية . فشعور الحياة الفاوستية المكتمل وعاطفة البعد الثالث ، يستوليان على شكل الصورة ، على السطح المصور ، ويحولانه وفق أسلوب لم يُسمع به ابداً . فالصورة لم تعد تقف بنفسها أو تتطلع الى المشاهد بل إنما تأخذ وتبتمد به داخل بيتها ووسطها . فالتقاطع المحدد بجوانب الإطار (ميدان « صندوق الدنيا » وميدان المسرح) يستحضر الفراغ الكروي نفسه . ويفقد صدر الصورة ومؤخرتها كل نازع الى المادية والقرب ، وتكشف بدلاً من أن تطمس . وتعمق الآفاق البعيدة الميدان حتى الانهائية ، وتستأصل معالجة اللون لصدر الصورة القريب السطح المثالي للفعل

الذي شكلته الصورة ، وبهذا يمتد ميدان الصورة ويتسع كي يشتمل على المشاهد نفسه .

والآن لم يعد المشاهد هو الذي يختار موقفه الذي تبدو منه الصورة على أشد ما لها من أثر ، بل إنما أصبح الأمر على العكس تماماً ، فالصورة هي التي تملي عليه لتحديد له المركز والمسافة . زد على ذلك أن الصورة قد تخلصت أيضاً من الحدود الجانبية ، فمنذ عام ١٥٠٠ فما بعد كانت اجتياح الاطار يزداد جرأة وتكراراً .

إن المشاهد الاغريقي يقف أمام صورة زيتية صورها بوليغنيطوس على الحائط ، أما نحن فنغوص في الصورة ونغرق داخلها ، أي أننا ننجذب اليها نتيجة لقوة معالجة الفراغ . ولما كانت وحدة الفراغ قد أقرت ثانية لذلك فإن الانهائية التي تمتد بها الصورة في كل اتجاه قد أصبحت خاضعة لإحكام المرئي الغربي ، ومن المرئي يمتد درب امتداداً مباشراً مستقيماً الى إدراك صورة عالمنا الفلكي وإلى روده الشجي داخل البعد الذي لا يعرف نهاية له .

إن الانسان الأبولوني لم يشأ أن يراقب الكون الواسع ، ولم يأت أي منهاج فلسفي على ذكره ، فهذه المناهج لا تعرف سوى العضلات المتعلقة بالاشياء الواقعية المحسوسة ، وليس في هذه المناهج أي شيء ايجابي أو ذي مغزى لتحدثنا عما هناك بين الاشياء . فالمفكر الكلاسيكي يأخذ بيئة^(١) الارض التي يقف عليها والتي هي (حتى في هيبارخوس Hipparchus) مغلفة ببيئة فلكية ثابتة محددة ، بوصفها العالم الكامل المعين ، ونحن إذا ما سبرنا الأغوار والأسرار ذات الدافع ، للنظرة الكلاسيكية ، فإننا عندئذ لا شك سنفزع ونجفل تقريباً من الحاح النظرية الكلاسيكية وعنادها ، هذه النظرية التي حاولت مرة بعد أخرى أن تربط نظام

١ - لاحظ اخترنا هنا كلمة بيئة ترجمه Sphere - المترجم -

هذه السماوات بنظام الارض وعلى صورة لا تتناول على أسبقية الأرض وأفضليتها .

ولنقارن بين المحاولة الكلاسيكية هذه وبين الحما الحاسمة التي دفعت باكتشاف « كوبرنيكوس » (« معاصر » فيثاغوروس) يغوص عميقاً في نفس الغرب ، لتأمل مقارناً ، في روح الروح التي كانت تنحس كيبلر (kepler) ليتبحر في قوانين المدارات (جمع مدار) الفلكية التي اكتشفها كرؤيا فورية فتح الله ناظره عليها ، فهو لم يجرأ على الشك في كون هذه المدارات دائرية الشكل ، لأن أي شكل آخر لها سيكون معدوم القيمة كرمز . وهنا يلتقي شعور الحياة الشالية القديم ، توق اللانهاية الفايكنغية ، (Viking) بما يخصه وهنا ايضاً يكمن مغزى الاكتشاف ذي الميزة الفاوستية ، اكتشاف التلسكوب ، الذي ينفذ الى فراغات مسترة عن العين المجردة وممتعة على إرادة القوة ، اذ يوسع التلسكوب ما غمكك من الكون . إن الشعور الديني الحقيقي الذي يستولي علينا ، حتى هذا اليوم ، عندما نتجرأ على التأمل في أعماق الفراغ الكوكبي لأول مرة (وهو شعور القوة ذاته الذي تستهدف أعظم تراجيديات شكسبير إيقاظه) ، أقول إن هذا الشعور كان سيبدو لسفوكليس إلحاداً ما بعده إلحاد .

إذن فإن انكارنا « لقبه » السماء الزرقاء هو عزم وتصميم وليس خبرة حس . فالأفكار الحديثة في طبيعة الفراغ الكوكبي (أو لتكلم بأكثر من تعقل وكلمة ، ولنقل أن الامتداد المشار اليه بإشارات ضوء تراها العين والتلسكوب) هي افكار لا ترتكز أكيداً الى معرفة ثابتة مؤكدة ، وذلك لأن ما نراه بواسطة التلسكوب هي أقراص (قرص النجم المضيء) صغيرة متألقة مختلفة الاحجام . أما الآلة الفتوغرافية فانها تقدم الينا صورة غير تلك تماماً (وصورتها ليست أدق من صورة التلسكوب ، بل انما هي مختلفة عنها) لذلك فإن تشكيل صورة مناسبة للعالم يتوقف على ربط هاتين الصورتين الواحدة بالأخرى بواسطة فرضيات عديدة ، ومراراً جريئة جداً ، (مثلاً فرضيات المسافات والاحجام والحركات) التي نقوم نحن بأنفسنا بصياغتها . إن اسلوب هذه الصورة (صورة العالم) ينطبق على اسلوب نفسنا

الخاصة. فنحن لا نعلم حقاً مدى اختلاف قوى الضوء بين نجم وآخر ، ولا نعرف ما إذا كانت هذه القوى تتباين في مختلف الاتجاهات . ولا نعلم ما إذا كان الضوء يتبدل ، يتقلص أو يطفأ في الامتدادات الكلية والاتساعات غير المحدودة للفراغ . ونحن أيضاً لا نعلم ما إذا كانت مفاهيمنا الأرضية عن طبيعة الضوء ، وكل ما يشق ويستنتج منها من نظريات وقوانين ، تمتلك صحة ما وراء محيط الأرض المباشر . فما « نراه » ليس سوى إشارات ضوء ، أما ما نفهمه فإنما هو رموز لنفوسنا .

إن النهضة القوية لفكرة العالم الكوبرنيكية (هذه الفكرة التي هي وقف على حضارتنا فقط « واني لأغامر فأؤكد على أنها قد تبدو حتى الآن متناقضة في ظاهرها » هي فكرة قد وسترغم على الانسحاب الى زوايا النسيان حالما تشمر نفس حضارة قادمة بمخاطر هذه الفكرة عليها) أقول إن النهضة القوية ترتكز الى اننا قد نزعنا ثقتنا منذ الآن فصاعداً بالسكون الجسماني وبالأرجحية المتخيلة للأرض في الكون . فحتى ذلك الوقت كانت السماوات التي يفكر أو يحس بها على أنها كمية جوهرية كالارض ، تعتبر كأنها في حالة توازن قطبي والارض . لكن الآن أصبح الفراغ هو الذي يحكم الكون . فكلمة « العالم » تعني الفراغ ، والنجوم بالكاد تعتبر أكثر من نقاط رياضية ، فهي كرات بالغة الصغر داخل الاتساع اللامحدود، ولم يعد كونها كمادة يؤثر في الشعور بالعالم . فبينما التخيل ديموقريطس الذي حاول (باسم الحضارة الأبولونية وكان مقدراً عليه ان يحاول) أن يعين شيئاً من حد ذي نوع جسماني للكون كله ، أقول تخيل طبقة من ذرات لها شكل الحطاف كجلد يغطي الكون ، نجد نحن أنفسنا مساقين بجوع لا يشبع نحو الاكثر فالأكثر من البعد . فالنظام الشمسي الذي اكتشفه كوبرنيكوس قد مد به جيوردانو برونو ليصبح الفأ من أنظمة شمسية كهذا . وقد نما هذا النظام نمواً لا يمكن قياسه في العصر الباروكي ، ونحن نعرف اليوم بأن مجموع كل الأنظمة الشمسية يبلغ ٣٥ مليوناً تقريباً وهي تشكل نظاماً كوكبياً مغلقاً (نظاماً متناهِياً بكل تأكيد) وهذا النظام بشكل بدوره شكلاً إهليلجياً في دورانه ويقع خط استوائه على

محاذاة شريط درب التبانة تقريباً . إن أسراباً عديدة من الأنظمة الشمسية تجتاز هذا الفراغ ، كأنها الطيور الضوارب (Migrant) وتتحرك بالسرعة ذاتها وفي الاتجاه نفسه . وتشكل إحدى هذه المجموعات مع قمة في برج هرقل ، من شمسنا والنجوم المتألقة التالية : كابيلا Capella ، فيغا Vega ، ألتير Altair ، وبيتلجيموز Betelgeuse أما محور هذا النظام الهائل الذي لا تبعد نقطة منتصفه (المحور) كثيراً عن المركز الحالي لشمسنا ، فإنما يبلغ طوله ٤٧٠ مليون مرة طول المسافة الفاصلة بين الشمس والارض . وفي الليل تشكل السماوات الكوكبية ، اللحظة ذاتها التي نتطلع فيها إليها ، في نفوسنا انطباعات نشأت في الأصل منذ ٣٧٠٠ سنة منفردة في الزمان ، وذلك لأن هذه المسافة المقاسة بالسنوات الضوئية هي التي تفصل أرضنا عن الحد الأقصى الخارجي . وهذه المدة في صورة التاريخ كما تنشر نفسها أمام أعيننا تعادل ديمومة تغطي كل العصور الكلاسيكية والمجوسية وتتجاوز هذه لتشمل الذروة التي بلغت الحضارة المصرية في عهود الأسرة الثانية عشرة . إن هذه النظرة (واكرر فأقول إنها صورة وليست معرفة اختبارية) هي بالنسبة للإنسان الفاروسي نظرة رفيعة ونبيلة ، لكنها كانت ستكون في نظر الإنسان الأبولوجي نظرة محزنة مرعبة وإفناء لأعمق شروط كينونته .

وربما أحس بها الإنسان الكلاسيكي أيضاً على أنها خلاص محض ، إذ أنه قد وجد في نهاية المطاف حداً وإن كان بعيداً . ولكن نحن المساقين بضرورة عميقة تكمن في باطننا يتوجب علينا أن نسأل أنفسنا بكل بساطة هذا السؤال الجديد : هل هناك من شيء خارج هذا النظام الكوكبي ؟ (لاحظ الكوكبي لا الشمسي المترجم) وهل هناك من مجاميع من أنظمة كوكبية كهذه تقع على مسافات تصبح معها حتى الأبعاد التي عينتها علوم فلكننا صغيرة قصيرة إذا ما قورنت بتلك المجاميع ؟ واعتماداً على ملاحظات حسنا يبدو لنا أننا قد بلغنا حداً مطلقاً ، فلا الضوء ولا قوة تجاذب المادة (Gravitation) تستطيعان أن تقدما إشارة من وجود في هذا الفراغ الخارجي (الفراغ خارج الفراغ الذي نعرفه - المترجم) الحالي من الكتلة . لكن الفراغ الخارجي هو بالنسبة إلينا ضرورة فكر بدهية ، فعاطفنا الروحية

وقلقتنا هما بحاجة إلى تحقيق فكرة وجودنا في رموز ، لذلك فيها يكابدان الآلام
الناجمة عن هذه المحدودية ، محدودية إدراكنا الحسي .

- ٩ -

وهكذا كانت أيضاً حال الاجناس الشمالية التي استيقظ داخل نفوسها البدائية
النازع الفاونستي ، فإن هذه الشعوب قد اكتشفت في غبشة فجرها فن استخدام
الشراع في مخورها عباب البحار ، وجاء اكتشافها هذا بمثابة تحرير لها . لقد كانت
المصريون يعرفون الشراع ، لكنهم استفادوا منه بوصفه اختراعاً يوفر في طاقات
العمل . وكانوا يقلعون بمراكبهم الشراعية كما كانوا يبحرون من قبل بمراكبهم ذات
المجاديف ، بمحاذاة الشاطئ الى بونط (Punt) وسوريا ، ولكن لم تكن لديهم
فكرة الاقلاع الى عرض البحار (وأعني بهذه الفكرة تحوراً ورمزاً). فلاقلاع^١ ،
والاقلاع الحقيقي هو نصر على اليابسة اليوقليدية .

ففي مطلع القرن الرابع عشر بدا أن يد المصادفة هي التي دفعت الى اكتشاف
البارود والبوصلة في وقت واحد تقريباً (مع تشكل مراحل التصوير الزيتي
والموسيقى الكونترابونتية) فالبارود يعني الاسلحة البعيدة المدى ، والبوصلة تعني
المخاططة الواسعة المجال . وهاتان الوسيلتان قد اكتشفتها بالضرورة الحضارة الصينية

١ - يريد المؤلف ان يؤكد هنا على المراكب الشراعية ولا شك ان القارئ يدرك ما
يرمي اليه شبنغلر من وراء هذا التأكيد ، ونحن سنستخدم هنا كلمة أفلق للمركب الشراعي وأبحر
للمركب ذي المجاذيف . انجاما منا وروح المؤلف .

(المترجم)

لنفسها . لقد كان الاقلاق يمثل روح الفايكنغز والهانس كما يمثل روح تلك الشعوب المظلمة التي لا تشابه ابدأ الهلينيين بما لهؤلاء من أوان منزلية يضعون فيها رماد موتاهم ، وركبات مرتفعة من تراب يقيمونها في السهول الواسعة نصباً تذكاريّاً للنفس المتوحدة .

لقد كان الاقلاق يعبر عن روع اولئك الذين كانوا يرسلون بجثث ملوكهم في مراكب ترعى فيها ألسنة النار الى عرض البحر ، وهذه ظاهرة مذهلة تكشف عن حنينهم المظلم الى اللا محدود . إن روح أهل الشمال قد ساقطت مراكبهم المحارية الشكل (في القرن العاشر البشير بالولادة الفأوسية) الى سواحل أميركا . لكن الجنس البشري الكلاسيكي لم يكن ليالي بالتطواف بجزر حول أفريقيا ، هذا التطواف الذي سبق أن قام به المصريون وأتمه القرطاجنيون .

وبما يدل على مدى تمثالية الوجود الكلاسيكي ، حتى فيما يتعلق بالمخاطبة البشرية ايضاً ، أن أخبار الحروب البونية (وهي من أشد الحروب التي عرفها التاريخ) قد تزامت الى أئينا من صقلية كخبر مبهم غير مؤكد . وحتى نفوس موتى الأغريق كانت تحشد في هيدس (Hades) كخيالات غير قابلة للانفعال ، معدومة القوى والارغائب والشعور ، لكن أموات الشمال كانوا يجمعون شملهم في جيوش وحشية قلقلة من الغيوم والعواصف .

إن الحادثة التي هي على نفس المستوى الحضاري الذي بلغته اكتشافات الاسبان والبرتغاليين ، تتمثل في الاستعمارات الهلينية في القرن الثامن قبل المسيح . لكن بينما كانت يتلبس الاسبان والبرتغاليين افتتان مغامر جموح بمسافات لم تعرفها الجرائط ، وبكل ما هو مجهول ومحفور بالمخاطر ، كان الاغريق ينطلقون متهيئين حذرين خطوة بخطوة فخطوة سالكين سبلاً طرقها قبلهم الفنيقيون والقرطاجنيون والأتروسكان ، ولم يمتد بهم فضولهم ، في أية حال ، الى ما يقع وراء أعمدة هرقل وبرزخ السويس ، مع انه من السهل ارتياد ما وراء هذين المعبرين ، إذ انها كانا في حوزتهم .

ولا شك أن أئينا قد سمعت بالطريق الى بحر الشمال وبالطريق الى الكونغو

وزنجبار والهند ، (وتقد كان الحد الجنوبي للهند معروفاً في زمن نيرون ، وكذلك الحد الجنوبي لجزر سوندا) (Soada) لكن أثينا أغضت عينيه عن هذه الاشياء كما اغمضتها عن العلوم الفلكية للشرق القديم . وحتى عندما أصبحت الاراضي التي نسميها اليوم مراکش والبرتغال ولايات رومانية ، فانه لم يحاول ان يقوم أحد برحلة في المحيط الاطلنطي ، وبذلك بقيت جزر الكناري منسية . فحس الانسان الابولوني بجنين كولومبوس كان من التبدل كحسه بجنين كويبر نكوس .

ومع ان التجار الاغريق كانت تسيطر عليهم الرغبة في اجتلاء المرباح إلا أن نفوراً ميتافيزيقياً كان يكبح من جماهم كي لا يوسعوا الأفق ، لذلك فانهم قد التصقوا في الجغرافيا بالأشياء القريبة منهم وبصور الصور ، شأنهم في هذا الموضوع كشأنهم في المواضيع الأخرى . فوجود دولة المدينة ، هذا المثل الأعلى المذهل للدولة كتمثال ، ليس سوى هروب من العالم الواسع وشعوب البحر ، وذلك بالرغم من انه كان للحضارة الكلاسيكية وحدها ، دون كل الحضارات التي قامت حتى الآن ، طوق من الشواطئ يحيط ببحر من الجزر ، ولم يكن لها امتداد قاري كوطن لها .

وحتى الهلينية بكل ما فيها من ميل وانكباب على اللهو والتسلية التقنية ، لم تحرر نفسها من المراكب ذات المجاذيف التي تربط البحار الى الشواطئ ،

لقد كان المهندسون البحريون في الاسكندرية قادرين على بناء مراكب عملاقة يبلغ طولها ٢٦٠ قدماً ، ولهذا السبب اكتشف المركب البخاري من حيث المبدأ . ولكن هناك بعض اكتشافات ، لها عاطفة رمز عظيم وضروري وتكشف عن أعماق في داخلها ، وهناك اكتشافات أخرى هي مجرد الأعياب عقل . والمركب البخاري هو بالنسبة الى الانسان الابولوني اكتشاف من النوع الاخير ، لكنه في نظر الفاوستي هو اكتشاف من النوع الاول .

ان الامتياز أو التفاهة في الكون الكبير ككل هو أو هي ، الذي يضيف على الاكتشاف وتطبيقه طابع العمق أو الضحالة .

لقد مدت اكتشافات كولومبوس وفاسكو دا غاما بالأفق الجغرافي مداً

لا أحد له ، واصبحت علاقة بحر العالم بالارض هي العلاقة ذاتها التي تربط بين كون الفراغ وبين الارض . وعندئذ فجر أولاً التوتر السياسي نفسه داخل الوعي الفاونتي للعالم . أما بالنسبة الى اليونان ، فان هيلاس بقيت الجزء الهام من سطح الارض ، ولكن اوروبا الغربية أصبحت مع اكتشاف اميركا ولاية في كل عملاق . ومنذ ذاك الاكتشاف فصاعداً أصبح للحضارة الغربية طابع كوكبي

ان كل حضارة تمتلك مفهوماً خاصاً للبيت (Home) والوطن ، وهذا المفهوم من الصعب ادراكه ، ومن النادر ان تعبر عنه الكلمات ، إذ انه مليء بعلاقات ميتافيزيقية مظلمة ، لكنه مع هذا لا يمكن ان يخطئ في نازعه . فالشعور الوطني الكلاسيكي الذي كان يربط الفرد جسدياً وربطاً يوقليدياً الى دولة المدينة ، هو النقيض كل النقيض للحنين الغامض الى الوطن (Heimweh) الذي يعتلج به صدر ابن الشمال ، والذي يبدو ان فيه شيئاً ما موسيقياً سامياً وغير ارضي . لقد كان الانسان الكلاسيكي يحس بما يستطيع ان يراه من على قمة الاكروبولوس في مدينته وطناً له . وحيث كان ينتهي أفق اثينا كان يبدأ وطن ، شعب آخر غريب .

وحتى الرومان انفسهم كانوا في العصور الجمهورية المتأخرة زمناً لا يفهمون بكلمة (Patria) سوى مدينة روما ولم يكن مفهومهم يمتد ليشمل حتى « لاتيوم » (Latium) ودونها ايطاليا . وعندما بلغ العالم الكلاسيكي مرحلة فضوجه حل نفسه الى عدد كبير من الاوطان وقد اتخذت الحاجة الى التقسيم الجسمي بين هذه الاوطان شكل بغضاء هي اشد بكثير من أية بغضاء اخرى عرفها البرابرة . ولهذا السبب الذي يشكل الدليل الدامغ بين كل الأدلة على انتصار الشعور المجوسي بالعالم ، منح كراكالا عام ٢١٢ بعد المسيح المواطنة الرومانية لجميع سكان الاقاليم . لان هذه المنحة قد ألغت المفهوم التمثالي القديم لفكرة مواطن ، إذ انه اصبح الآن هناك دولة ، ونشأ نتيجة لذلك نوع جديد من العضوية فيها . زد على ذلك ان فكرة المفهوم الروماني للجيش قد طرأ عليه ايضاً تبديل هام . فلم يكن هناك في الازمنة الاصلية في كلاسيكيتها جيش روماني

وفق مفهومنا للجيش البروسي مثلاً ، بل انما كانت هناك فقط « جيوش » وأعني بهذا تشكيلات معينة أوجدت (كما نقول) ككتائب محدودة واجساد حاضرة منظورة وذلك بواسطة تعيين ليغاتوس (Legatus) آمراً لكل كتيبة . ولقد كان كاراكالا هو نفسه الذي ألقى بمرسوم الحقوق المدنية الرومانية واستأصل الآلهة الرومانية بجعله الآلهة الغريبة معادلة لها . وكان هو ايضاً الذي ابدع الفكرة الكلاسيكية المجوسية فكرة الجيش الامبراطوري ، وهي شيء ما تجلت في الفياقي الرومانية المتفرقة . وهذه التبديلات تعني الان شيئاً ما ، بينما لم تكن تعني في الازمنة الكلاسيكية شيئاً ، بل انما كانت تحدث فقط . فلقد حل محل الـ « Fides exercituum » القديم الـ « Fides exercitus » في العناوين ، وأمسي بدلاً من الآلهة الافرازية المدركة جسدانياً والخاصة بكل فرقة والمكرمة طقوسياً من ليغاتوس الفرقة ، مبدأ روحي مشترك بين الجميع . وهكذا ايضاً ووفق المفهوم ذاته طرأ في العهود الامبراطورية على معنى الشعور الوطني تغيير وتبديل بالنسبة الى الانسان الشرقي . (وليس بالنسبة الى المسيحيين فقط) . أما الانسان الأبولوجي فهو طالما كان يحتفظ بفضلة من شعوره الخاص بالعالم فإنه كان يعتبر الوطن ، في مفهومه الأصيل في جسدته ، قطعة الأرض التي شيدت عليها مدينته ، (وهذا المفهوم يذكرنا « بوحدة المكاث » في التراجيديات الأتيكية وفي التمثالية) . لكن الوطن بالنسبة الى الانسان المجوسي ، الى المسيحيين والفرس واليهود « والاغريق »^(١) والمانين والنسطوريين والمحمديين لا يعني شيئاً له أي ارتباط بالوقائع الجغرافية . أما بالنسبة الينا فإنه يعني وحدة هبائية تتألف من الطبيعة واللغة والطقس والعادات والتاريخ ، ولا يعني ارضاً بل « بلاداً » ولا حضوراً محصوراً ، بل ماضياً ومستقبلاً تاريخيين ، ولا وحدة تتألف من ناس ومنازل وآلهة ، بل فكرة ، الفكرة التي تتخذ شكلاً لها في التجوال

١ - الاغريق هنا شيع مذاهب سنيكريتية مختلفة .

(المترجم)

القلق والتوحد العميق ، وفي ذلك الزخم الالماني النازع نحو الجنوب والذي كان سبباً لدمار نخبتنا ابتداء من الابطارة السكسونيين وانتهاء بهولدرن ونيتشه ، لهذا فان قصد الحضارة الفاوستية يتجه بقوة جبارة الى التوسع من سياسي واقتصادي وروحي . ولقد سعى (دون ان تكون له أية اهداف عملية وجباً في لارضاء رمزه فقط) الى بلوغ القطبين من شمالي وجنوبي . وانتهى الى تحويل كامل سطح الكرة الارضية الى نظام استعماري واقتصادي واحد . ولقد أراد كل مفكر من المعلم ايكهارت حتى « كنت » أن يخضع العالم الظاهري للسلطة المزعومة « الأنا » العارفة ، وقد قام كل قائد سياسي من اوتو ألبيير حتى نابليون بهذا الأمر .

لقد كان الهدف الحقيقي الأصيل لطموحهم هو اللامحدود ، وهذا القول ينطبق على الفرنكيين العظام وعلى آل هوهنشتاوفن بما كان لهؤلاء من ممالك عالمية ، وعلى جورج السابع ومانوسنت الثالث وعلى الهابسبورغ الاسبان الذين « لا تغرب الشمس أبداً عن ممتلكاتهم » ، وعلى الاستعمار في يومنا هذا الذي نشبت بسببه الحرب العالمية ، والتي سيبقى اوارها مشتعلاً لأيام كثيرة طوال . أما الانسان الكلاسيكي فانه لا يستطيع لاسباب باطنية أن يكون فاتحاً أو غازياً ، وهذا بالرغم من حملة الاسكندر الروماتيكية ، (وذلك لأننا نستطيع أن ندرك ما فيه الكفاية تردد رفاق الاسكندر وسدم رغبتهم في الحملة ، ولسنا بحاجة لتشرح هذه الحملة على انها « شاذ يوهن على القاعدة ») . أما الشهوة التي لا تعرف شعباً من التحرر من العنصر المقيد ، والرغبة الضارية في الضرب بعيداً حراً في الأرض ، والتي هي جوهر المخلوقات الخيالية من أقزام وسعالي وغفاريات صغار ، فانها رغبة يجعلها دريادس Dryads وأريديس Oreads جهلاً تماماً . لقد غرست بنات المدن الاغريقية بالمشات على طول حافة البحر الابيض المتوسط ، ولكن لم تقم أية مدينة من هذه

١ - الحرب العالمية الاولى ، فاشينظر بدأ في كتابة هذا الكتاب بعد ان نشبت تلك الحرب بأيام قليلة .

(المترجم)

المدن بأبسط محاولة حقيقية لغزو الاصقاع التي تقع وراءها . إذ كان الاستيطان بعيداً عن الشاطئ ، يعني غياب الوطن ، عن الناظرين (ناظري الانسان الكلاسيكي ، بينما أن الاستيطان في الحلاء ، وهو الحياة النموذجية بالنسبة الى الصياد ورجل البراري في أميركا كما كان ايضاً منذ زمن طويل بالنسبة الى ابطال الاسطورة الايسلندية) هو أمر فوق طاقات الجنس البشري الكلاسيكي . إن درامات كدراما الهجرة الى أميركا (فرداً فرداً وكل فرد مسؤول عن نفسه ومسايق بتأهب عميق للتوحد) أو كدراما الغزو الاسباني ، أو اجتياح كاليفورنيا بجشاً عن الذهب ، أو درامات حنين لا يكبح له جماح الى الحرية والتوحد والعزلة والاستقلال الهائل ، ودراما احتقار عملاق لكل المحدوديات مها كانت نوعها والمفروضة على الشعور بالوطن ، فهذه الدرامات هي جميعاً درامات فاوستية وفاوستية فقط ، ولم تعرف أية حضارة اخرى وحتى الحضارة الصينية لها مثيلاً .

أما المهاجر الهيليني فانه كان على عكس المهاجر الفاوستي ، إذ أنه كان يلتصق الطفل بمحضن أمه . فان يصنع (لاحظ قال يصنع . المترجم) مدينة جديدة من من المدينة القديمة ، تكون صورة طبق الأصل عن هذه ، بمواطنيها أنفسهم وبآلهتها ذاتها ، وعاداتها ، وبالبجر الرابط والذي لا يغيب ابداً عن النظر ، وان يمارس في هذه المدينة الجديدة وفي سوقها العامة الحياة المألوفة لـ (. . .) هذا هو اقصى حد يمكن أن يبلغه تبديل المنظر بالنسبة الى الحياة الابولونية . لكن حداً اقصى كهذا هو في نظرنا نحن الذين نعتبر حرية الحركة والتنقل أمراً لا يُستغنى عنه (وإذا لم تكن هذه الحرية دائماً كحق عملي فمع هذا فهي على كل حال حق مثالي) هو حد أشد وطأة من كل أنواع العبوديات . وعلينا أن ننظر من وجهة النظر الكلاسيكية الى توسع روما الذي كثيراً ما أسيء فهمه ، فلقد كان هذا التوسع أي شيء ما عدا امتداد للوطن . ولقد سجن نفسه في حقول سبقه إليها رجالات حضارات اخرى فسلبهم إياها . ولم تكن في التوسع الروماني أية اشارة الى مناهج عالمية ديناميكية كمناهج آل هوهنشتاوفن ، أو براجم مطبوعة بطابع كطابع آل هابسبورغ ، أو استعمار يمكن أن يقارن بالاستعمار السائد في أيامنا هذه .

فالرومان لم يقوموا بأية محاولة لينفذوا الى داخل افريقيا ، أما حروبهم التي شنوها فيما بعد فانما كانت تستهدف الحفاظ على ما يمتلكونه فقط ، ولم يشعل ضرامها طموح أو نازع باطني ، فلقد كان باستطاعتهم ان يتخلوا عن المانيا وبلاد ما بين النهرين دون ألم أو ندم .

والآن إذا ما ألقينا نظرة عامة على كل ما ورد على توسع صورة العالم الكوبيرنيكية الى تلك النظرة ، نظرة الفراغ الكوكبي التي نمتلكها الآن ، وعلى تطور اكتشاف كولومبس وصيرورته إشرافاً غريباً على سطح الأرض بأكمله ، وعلى مرثي التصوير الزيتي ومرثي منظر التراجيديا ، وعلى الشعور الوطني الجليل الرائع ، وعلى عاطفة مدينتنا ورغبتها في عبور سريع ، وعلى غزو الهواء ، واكتشاف الاصقاع القطبية وتساق الجبال التي من المستحيل تقريباً بلوغ ذراها ، عندئذ نرى أن الرمز الأولي للنفس الفاوستية ، أي الفراغ اللامحدود ، ينبعث من كل مكان ، وعلينا ان نعتبر خاصة تلك الابداعات الغربية (والفريدة في شكلها) لاسطورة النفس ، هذه الابداعات المسماة : « إرادة » « قوة » « فعل » كمشتقات عن هذا الرمز الأولي .

الفصل العاشر

صُورَةُ التَّفْهِيمِ فِي شُعُورِ الْحَيَاةِ

- ٢ -

البوذية والرواقية والاشتراكية

- ١ -

وأخيراً أصبحنا الآن في مركز نحولنا الدنو من ظاهرة الاخلاق ومن ترجمة الحياة ذهنياً لنفسها ، ومن صعود القمة التي تمكنا من مراقبة أوسع ميادين الفكر الانساني وأشدّها خطورة . وسنحتاج ، في الوقت ذاته للقيام بهذه المراقبة ، الى موضوعية لم يسبق لأحد حتى الآن أن سعى جديداً لاكتسابها . ومهما كانت نظرتنا الى الاخلاق ، فانه ليس بجزء من الاخلاق أن تقوم هذه بتقديم تحليلها الخاص ، ونحن سنمسك الآن بالمعضلة ، ولن نتأمل فيما يجب أن تكون عليه أعمالنا وأهدافنا ومستوياتنا ، بل إنما سنحصر جهودنا في تشخيص الشعور الغربي في صميم شكل التصريح والاعلان .

إن الجنس البشري الغربي هو فيما يتعلق بقضية الاخلاق هذه ، يخضع ، دون استثناء ، لنفوذ خداع بصري هائل ، فكل انسان يطالب الباقين من الناس ، بشيء

ما ، ونحن نقول : « عليك ألا » وذلك بقناعة بأن كذا وكذا سيبدل ومن المستطاع أن يبدل ويجب أن يبدل أو يصاغ أو يتدبر أمره كي ينطبق على النظام ويلائه ، ولما ننا بكل من فاعلية انظمة كهذه وحققنا في أن نعطيها هو ايمان راسخ لا يتزعزع . فهذا ، وليس اقل من هذا هو بالنسبة الينا الأخلاق .

إن كل شيء في علم الاخلاق الغربي هو اتجاه ، ومطالبة بالقوة وإرادة للتأثير في البعيد القصي . وعلى هذا الأمر يتفق لوثر ونيتشه اقفاً تاماً وكذلك الباباوات والداروينيين ، والاشتراكيين واليسوعيين ، وذلك لأن بدء الأخلاق هو في نظر الواحد والجميع ادعاء بصحة عامة ثابتة للاخلاق . ومن الضروري للنفس الفأوسنية أن يكون الأمر على هذه الحال . أما ذاك الذي يفكر أو يعلم « خلافاً لما ذكرت » فانه خاطيء مارق وعدو ويجب أن يحارب ويسحق دون رحمة أو شفقة . يجب « عليك » « على » الدولة ، « على » المجتمع ، هذا الشكل من الاخلاق هو بالنسبة الينا غني عن البيان ، فهو يعرض المعنى الحقيقي الوحيد الذي نستطيع أن نربطه الى الكلمة (عليك ، على ، المترجم .) لكن الأمر لم يكن على هذه الحال في أي من الحضارة الكلاسيكية أو الهندية أو الصينية . فبماذا مثلاً نثيرك بين أن تأخذ أو تترك ، وأبيقور يقدم نصائح ، ونحن لا ننكر أن هذين هما شكلان رفيقان من الاخلاق ، لكن كلاهما لا يحتويان على عنصر الارادة .

إن ما فشلنا حتى الآن في ملاحظته فشلاً تاماً هو الخصائص المميزة لديناميكية الاخلاق . ونحن اذا ما أجزنا لأنفسنا القول بأن الاشتراكية (في مفهومها الاخلاقي لا الاقتصادي) هي ذاك الشعور العالمي الذي يسعى لتنفيذ نظرياته الخاصة بالنيابة عن الجميع ، فعندئذ نكون نحن جميعاً ، أشئنا أم أبينا ، أتعبدنا أم لم تعبد ، اشتراكيين . وحتى نيتشه نفسه ، هذا المناهض المتحمس « لأخلاق القطيع » كان عاجزاً عاجزاً تاماً عن حصر حماسه وغيوته بشخصه وفق الاسلوب الكلاسيكي . فهو كان يفكر فقط « بالجنس البشري » وقد هاجم كل انساب اختلف معه في الرأي ، أما ابيقور فهو على عكس نيتشه ، إذ أنه كاث لا يبالي بآراء الآخرين وأعمالهم ، وهو لم يبدد فكرة واحدة « لتحويل » الجنس البشري

و « تبديله » . فلقد كان واصدقاءه قانعين بما هم عليه ، وبأنهم لم يخلقوا على غير ما هم عليه .

لقد كانت اللامبالاة هي المثل الأعلى الكلاسيكي ، اللامبالاة بمجرد العالم ، (الذي هو الشيء ، كل الشيء الذي جعله الجنس البشري الفاضلي شغله الشاغل كمي يسيطر عليه) . وهناك عنصر هام مشترك بين كل من الفلسفة الرواقية والابيقورية ، واعني بهذا العنصر الاعتراف بفضيلة في اشياء لا تفضل ولا ترفض .

لقد كان في هيلاس هيكل لكل الاخلاق (بانثيون) كما كان فيها هيكل لكل الالهة ، وهذا ما يظهره لنا التعايش السلمي الذي ساد بين الابيقورين والكليبيين (Cynics) والرواقين ، لكن زرادشت « النيشوي » (مع انه يقف علناً وراء الخير والشر) يرسل بزفرات الألم من أقصى الارض الى أقصاها وهو يرى الناس على غير ما يريد لهم ، وييدي رغبة عميقة مطلقة في لاكلاسيكيتها ، في أن يكرس نفسه لاصلاحهم . إن هذا التقويم الثوري العام على أسس جديدة تنبذ الأسس التقليدية (Transvaluation) هو وحده الذي يجعل التوحيد (Monotheism) الأخلاقي (ونحن نستعمل هذا الاصطلاح لنعبر عن مفهوم جديد عميق) الاشتراكية . إن كل محسني العالم هم اشتراكيون ، ونتيجة لذلك لا يوجد محسنو عالم كلاسيكيون .

إن الملزم (imperative) الأخلاقي بوصفه شكلاً ، هو فاضلي وفاوضلي فقط وليس هناك من أهمية أبداً كون شوبنهاور ينكر نظرياً الإرادة للحياة ، أو كون نيتشه يؤكدها ، فهذه هي خلافاً سطحية تشير الى الاذواق والأمزجة الشخصية .

أما الأمر المهم الذي يجعل من شوبنهاور الجد الأعلى للعصرية (Modernity) الأخلاقية (لاحظ العصرية الأخلاقية لا الاخلاق العصرية - المترجم) فهو كون شوبنهاور يشعر ايضاً بكامل العالم بوصفه إرادة ، حركة ، قوة ، واتجاهاً . وليس هذا الشعور الجوهري مجرد اساس لفلسفتنا الأخلاقية ، بل انما هو كامل فلسفتنا

الاخلاقية ، أما الباقي فهو ثانوي .

فذاك الذي لا نسميه مجرد نشاط ، بل لما ندعوه فعلاً هو مفهوم تاريخي سداة ولحمة ، مفهوم 'مشبع بالطاقة الاتجاهية' . إنه الدليل على الكينونة ، وتكريس الكينونة ، يكمنان في ذاك النوع من الانسان الذي تمتلك « أفاه » نازعاً الى المستقبل ، والذي لا يحس بالحاضر البرهي ككينونة 'مشبعة' ، بل كحقة ، كمنعطف في 'مركب صيرورة عظيم' ، ويشعر ، بالإضافة الى ذلك بأن هذا المركب يتألف من حياته الشخصية ومن حياة التاريخ ككل . إن قوة هذا الوعي ووضوحه هما علامتا الانسان الفاوستي الأرقى ، ولكنها ليستا مطبوستين تماماً لدى الفرد التافه من السلالة الفاوستية ، فهما تميزان ايضاً حتى اتفه اعماله عن أعمال أي وكل إنسان كلاسيكي . إنه التمييز بين الخلق وبين الموقف ، بين الصيرورة الواعية وبين المناسبة التمثالية البسيطة المسلم بها ، بين الارادة وبين التألم في التراجميدي .

إن كل شيء في هذا العالم كما تراه عين الفاوستي حركة ذات هدف ، والانسان الفاوستي نفسه يعيش مقيداً بمفهوم هذا الطرف ، فالحياة تعني بالنسبة اليه صراعاً وغلبة وانتصاراً كاملاً . زد على ذلك أن الصراع من أجل البقاء بوصفه الشكل المثالي للوجود هو قانون ثابت راسخ حتى في العصر الغوطي (عصر الهندسة المعمارية الذي يبدو فيها الاساس واضحاً) لذلك فإن القرن التاسع عشر لم يكتشف جديداً ، بل لما كل ما فعله هو أن صاغ هذا القانون (الصراع من أجل البقاء) في شكل ميكانيكي نفمي .

أما في العالم الأبولوجي فانه لا توجد حركة اتجاهية كهذه ، فصيرورة هرقليط المتأرجحة اللاهافة المجردة من كل غاية هي صيرورة لا يؤخذ بها وغير مقبولة ، فهي ليست بالبروتستنتية (المذهب - المترجم) وليست بحركة « شتورم أند درانغ » وليست بثورة اخلاقية أو عقلانية أو فنية تهدف الى تدمير وضع قائم . فالاسلوب الايوني والكورنتي يبدوان الى جانب الاسلوب « الدوري » صامتين لا يطالبان بالاعتراف بصحتها الفردية والعامة ، لكن عصر الانبيات نبذ الاسلوب الغوطي واطرحه جانباً ، بينما أن اسلوب « التكلسك » رفض الباروكي ، زد على ذلك أن

تاريخ كل آداب اوروبية مليء بالمعارك التي دارت حول قضايا الشكل . وحتى رهبناتنا (جمع رهبنة) من هيكلية وفرنسيكانية ودومينكانية الخ... تتخذ شكلها كحركة نظام ، وهذا ما يتعارض تعارضاً حاداً « والأسكيسيس » Askesis للراهب في العصور المسيحية المبكرة .

أما أن يدبر الرجل الفاوستي ظهره لهذا الشكل الأساسي للوجود ، ناهيك عن تحويله ، فهذا أمر يقع كلياً فوق كل طاقاته ، وهو (الشكل) ايضاً مستلزم حتى في الجهود الرامية إلى مناهضته فأحدهم قد يجارب ضد الافكار « المتقدمة » لكنه ينظر طيلة الوقت الى حربه بوصفها عملاً متقدماً . وقد يشاغب آخر ويجرض على قلب الاتجاه وعكسه ، ولكن الذي يقصده حقاً من وراء عمله هذا فلإنما هو استمرار التقدم . إن « اللا أخلاقي » هو فقط نوع جديد من « الاخلاقي » وهو يزعم لنفسه الحق ذاته في الأفضلية . فالارادة للقوة (لاحظ لم نقل إرادة القوة -- المترجم) هي إرادة متزمنة لا تعرف التسامح ، وكل ما يريد الانسان الفاوستي هو أن ينفرد وحده في الحكم . أما الشعور الأبولوجي ، بما في عالمه من أشياء افردية متعاشية ، فهو على العكس من هذا إذ أنه بداهة متسامح . ولكن إذا كان التسامح هو في بمباشرة « الاناراكسيا » (البرود الفلسفي) المعدومة الارادة ، فإنه بالنسبة إلى العالم الغربي بما لهذا العالم من وحدانية فراغ روح لا متناهية وتنفرد في صناعة التوترات ، أقول إن مثل هذا التسامح هو علامة من علامات خداع الذات أو الاضمحلال . لقد كان عصر التنوير في القرن الثامن عشر متساعجاً (أي لا مبالياً) في الخلافات بين شتى المعتقدات المسيحية ، ولكنه فيما يتعلق بعلاقته الخاصة بالكنيسة ككل فإنه كان أي شيء ما عدا التسامح وذلك حالما توفرت له القوة ليكون خلافاً لما قيل فيه من تسامح . فالغريزة الفاوستية هذه الغريزة الناشطة القوية الارادة والعبودية في نازعها كسكاتدرائيتها الغوطية ، والشاحخة « كأنها » الخاصة (ego habeo factum) التي نحدث في الأفق البعيد وفي المستقبل ، إنما تطالب بالتسامح - أي بمكان لها في الفراغ - كي تمارس فيه نشاطها الخاص ، وهذا هو السبب الوحيد فقط لمطالبتها بالتسامح . ولنتأمل ، مثلاً ، في مدى استعداد ديمقراطية المدينة للوفاق مع الكنيسة

وذلك فيما يتعلق بإدارة الكنيسة للقوى الدينية وتوجيهها بينما نرى أن هذه الديمقراطية تطالب بحقها في الحرية المطلقة في أن تمارس ذاتيتها وفي أن تعدل القانون « العام » كي يطابق رغباتها كلما استطاعت الى ذلك سبيلاً .

إن كل « حركة » تستهدف النصر وتعنيه ، بينما أن كل « موقف » كلاسيكي يرغب في الكينونة فقط ، وهو لذلك يشغل نفسه قليلاً في اخلاقية جواره . إن الصراع مع أو ضد اتجاه الازمنة لتشجيع الاصطلاح أو الرجعة ، البناء والتعبير أو الدمار ، كل هذا هو غير كلاسيكي كما انه ليس بهندي . إنه والحق هو النقيض القديم القائم بين التراجيديا السفوكلية وبين التراجيديا الشكسبيرية ، بين تراجيديا الانسان الذي يستهدف الكينونة فقط وبين تراجيديا الانسان الذي يريد أن ينتصر .

ومن الخطأ الفاحش أن نربط المسيحية الى الملزم الاخلاقي ، فلم تكن المسيحية هي التي بدلت الانسان الفاوستي ، بل إنما كانت الانسان الفاوستي هو الذي بدل المسيحية ، فهو لم يجعل منها فقط ديناً جديداً بل إنما أعطاها أيضاً اتجاهأ اخلاقياً جديداً . قال ... أصبحت ال ... ، أصبحت مركز العالم المحشو بالحياء والعاطفة والاساس الذي يرتكز اليه السر المقدس العظيم ، سر الندامة الشخصية وانسحاق القلب . (Contrition) .

إن الارادة للقوة حتى في الاخلاق ، والصراع الشجي لاقامة اخلاقية ملائمة بوصفها حقيقة كونية وفرض هذه الاخلاقية على الانسانية فرضاً ، وإن إعادة ترجمة أو التغلب أو تدمير كل شيء يخالف لها ، هذه الأمور كلها لا يوجد من شيء آخر هو أكثر منها تميزاً لنا . لقد انطلقت الأخلاقية الفاوستية حتى بموجب أخلاقية عصر النبع الغوطي فأجرت تبديلاً باطنياً عميقاً في انطلاق المسيح (ولم يدرك هذا التبديل أبداً حتى الآن) ، فتلك الأخلاقية (المسيحية) التامة في روحانيتها والتي كانت تنبع وتتدفق من الشعور المجوسي (وهي أخلاق أو سلوك نصح به على أنه قادر على تهيئة كل اسباب الخلاص ، وأخلاق عرفت على أنها عمل خاص من نعمة)

أقول إن تلك الاخلاقية قد صيغت من جديد على صياغة جعلتها أخلاقاً لا مرامز .
ان لكل منهاج أخلاقي ، أكان من أصل ديني أو فلسفي ، ارتباطاً بالفنون العظمى
وخاصة بذاك الفن ، فن الهندسة المعمارية ، إذ ان كل منهاج أخلاقي هو مركب
من مقترحات ذات طابع سببي (عليّ) ، فكل حقيقة يقصد استخدامها في التطبيق
العملي تعرض مع « بسبب » (B. cause) ومع « بناء على ذلك » (Therefore)
فداخل هذه الحقائق يوجد منطق رياضي ، وهذا القول ينطبق على « حقائق بودا
الأربعة » وعلى « نقد العقل العملي » « كنت » وفي كل « تعليم ديني » (Catechism)
شعبي . أما ما هو ليس موجوداً داخل مذاهب الحقيقة المكتسبة هذه ، فأنما هو
المنطق اللاناقذ للدم الذي يولد وينضج مستويات السلوك ، تلك مستويات الطبقات
الاجتماعية والبشر العمليين (مثلاً الالتزامات الفروسية في عصور الصليبيين) التي
لا تتحقق من وجودها وتعيه إلا عندما ينقضها أحد الناس أو يخرج عليها ، فالأخلاق
المنهاجية هي ، كما كانت زينة ، وهي لا تظهر فقط المنهاجية ، هي ، كما كانت فيما
مضى ، زينة وهي لا تكشف عن نفسها في السنن والنواميس فقط ، بل إنما في
اسلوب الدراما ايضاً ، وحتى في اختيار نوازع الفن ، فالتعرج مثلاً ، هو نازع
رواقي ، والعمود الدوري هو التجسيد كل التجسيد للمثل الاعلى للحياة الغابرة .

ولأن العمود الدوري كان تماماً كما ذكرت ، اطرح ، بالضرورة وبصراحة ،
الاسلوب الدوري هذا النهج الكلاسيكي الواحد جانباً ، والحق أن حتى عصر
الانبعاث نفسه كان يحذر منه شيء من غريزة روحية بالغة العمق ، والشيء نفسه
يقال ايضاً عن تحويل البعثة المجوسية الى سطح مقبب روسي ، وعن الهندسة المعمارية
الصينية للمناظر الطبيعية وللدروب الزائفة التائفة ، وعن برج الكاتدرائية القوطية ،
فكل واحدة من هذه هي صورة للأخلاق خاصة فريدة في نوعها ، أخلاق من وعي
الحضارة اليقظ .

والآن فان الالغاز والحيراث القديمة تشرح نفسها ، فهناك عدد من الأخلاقيات يعادل عدد الحضارات لا اكثر ولا أقل . وتاماً كما أن لكل مصور أو موسيقي شيئاً ما في داخله لا يظهر ، نتيجة لقوة ضرورة باطنية ، في الوعي ، بل انما يسيطر على بدهاة (à priori) لغة شكل عمله ويميز هذا العمل من عمل كل حضارة أخرى ، كذلك فان كل مفهوم حياة ينشبت به إنسان حضاري ما انما يمتلك ايضاً بدهاة ، (بأدق ما لهذه الكلمة من معنى كنتي - نسبة الى « كنت ») أي نظاماً أساسياً هو أعمق من كل الاحكام والاجتهادات البرهية ، نظاماً يطبع اسلوب هذه بطابع الحضارة الخاصة . فالفرد قد يأتي عملاً اخلاقياً أو لا اخلاقياً ، وقد يصنع « خيراً » أو « شراً » وذلك من جهة الشعور الأولي لحضارته ، لكن نظرية اعماله ليست نتيجة بل انما هي معلومات ومفروضات (Datum) فكل حضارة تمتلك مستوياتها ومقاييسها ، وصحة هذه تبدأ بها وتنتهي معها . لذا فليست هناك من اخلاقية عامة للانسانية .

بما ورد يتضح انه لا يمكن ان يوجد وليس بالامكان أن يوجد أي تغيير أو تبديل بمفهومه الاعمق . فالسلوك الواعي ، من أي نوع كان ، والذي يرتكز الى قناعات ومعتقدات هو ظاهرة أولية ، هي النازع الرئيسي لوجود تطور الى « حقيقة معدومة الزمان » ، أما الكلمات أو الصور التي تستخدم للتعبير عنها (الحقيقة المعدومة الزمان - المترجم) فهي ذات أهمية قليلة ، أظهرت هذه كاثبات للاهوت ، أو كموضوع لبحران فلسفي ، أو بذت كافتراج أو رمز ، كاعلان عن معتقدات خاصة أو كدحض لمعتقدات غريبة . فيكفي أن تكون هذه (الحقيقة المعدومة

الزمان) قائمة وموجودة . فهي يمكن أن توقظ ، ويمكن أن تصاغ نظرياً في شكل مذهب ، ويمكن لها أن تبدل أو تحسن بطانة صورتها الذهنية ، ولكن لا يمكن أن تنجب أو تنتج . وكما اننا نحن عاجزون عن تبديل شعورنا بالعالم (وعجزنا هذا يبلغ بنا درجة تجعلنا حتى عندما نحاول تبديله نرغم على اتباع القواعد القديمة فنشبه بذلك بدلاً من أن نطرحه) كذلك فانا معدومو القوة لتبديل القواعد الأخلاقية لكي نؤتينا اليقظة . ولقد سبق ان قام بعضهم بوضع تمييز معين بين الأخلاق كعلم ، والأخلاق كواجب ، ولكننا كما نفهم الأخلاق ، لا نرى نشوء واجب ، إذ ان قدرتنا على تحويل إنسان ما ليتبع قواعد اخلاقية غريبة عن كينونته ، لا تزيد عن قدرة عصر النهضة على احياء الكلاسيكية ، أو صنع أي شيء من النوازع الأبولونية ، ما عدا صنع فن غوطي تأقلم جنوباً ، فن مناهض للفن الغوطي . اننا قد نتحدث اليوم عن تقييم جميع قيمنا على أسس وقواعد جديدة تكفر بالقيمة وتنبذها .

وبمقدورنا كأبناء لمدن عالمية كبرى أن « نعود الى » البوذية أو الوثنية أو الكاثوليكية الرومانتيكية ، وباستطاعتنا ان نناضل كفوضيين أو فرديين أو اشتراكيين من أجل اخلاق جماعية ، ولكن بالرغم من كل ما نفعله ، فإن شعورنا جميعاً هو الشعور الواحد ذاته وارادتنا كذلك . فالتحول من الصوفية الى التفكير الحر ، أو هناك اليوم إحدى حركات الانتقال في الغرب ، وهي الانتقال من المسيحية المزعومة الى الاتحاد المزعوم (والعكس بالعكس) فانما هذا لا يعني أكثر من تبديل كلمات السطح الديني أو الذهني وتصوراتـه ، فلم تبدل أية حركة من « حركاتنا » الانسان .

ان وضع مورفولوجيا لكل الاخلاقيات هو واجب مناط امره بالمستقبل . وهناك ايضاً خطأ نيتشه الخطوة الاولى والجوهرية نحو موقف ووجهة نظر جديدين . لكنه فشل في ملاحظة ظروفه وإدراك وضعه ، فلم يعرف بأن على المفكر ان يسمو بنفسه « فوق الخير والشر » . فلقد حاول ان يكون نبياً ومرتاباً في وقت واحد ، وناقداً اخلاقياً ومبشراً بالاخلاق معاً . وهذا أمر

مستحيل لا يمكن انجازہ . فالانسان لا يستطيع ان يكون عالمًا نفسانيًا من الدرجة الاولى طالما لا يزال رومانتيكياً . وهكذا هي حال نيتشه هنا ايضاً ، فهو بالرغم من جميع صولاته المتقاطعة النافذة الباقية لم يبلغ إلا الباب حيث وقف خارجه . وعلى كل حال ، فلم يكن غيره احسن منه حالاً في هذا الميدان . والحق أننا كنا متبلدي الافهام وعمياناً عن الثروة العريضة الهائلة التي تحتجزها الاخلاق ، كما تحتجزها لغات الشكل الاخرى .

وحتى المتشكك نفسه لم يدرك واجبه ، فهو في اعماقه ، كغيره من الناس ، يجعل من تصورہ الخاص للاخلاق هذا التصور المستمد من فطرته الخاصة وذوقه الشخصي مقياساً يقيس به الاخرين . وزد على ذلك ان الثوريين المعاصرين (سترنر ، ايسن ، ستونديبرغ ، وشو) يسلكون ايضاً السلوك نفسه ، فهم قد استطاعوا فقط أن يتدبروا أمر إخفاء الحقائق (عن أنفسهم وعن الاخرين ايضاً) وراء صيغ وشعارات جديدة .

لكن الأخلاق هي كالنحت والموسيقى وفن التصوير ، أي انها عالم شكل قائم بذاته ومعبر عن شعور بالحياة . انها معلومات ومفروضات غير قابلة اساساً للتبديل أو التغيير ، إنها ضرورة باطنية ، وهي دائماً صحيحة داخل دائرتها التاريخية ، وأبدأ غير صحيحة خارجها . وكما سبق لنا أن رأينا أن ما تعنيه المنجزات العديدة للشاعر أو الموسيقي أو المصور ، هو نفس ما تعنيه انواع الفن العديدة للفرد الأرقى الذي ندعوه بالحضارة ، وأعني الوحدات العضوية ، ورأينا ايضاً ان التصوير الزيتي ككل ، والنحت ككل ، والموسيقى الكونتربوننتيه ككل ، والشعر الغنائي الايقاعي ككل الخ .. هي جميعاً صانعة حقبة تاريخية ، وهي بوصفها كما ذكرت تحتل مرتبتها كرموز رئيسية للحياة . فنحن نتعامل في تاريخ الحضارة كما نتعامل في الوجود الفردي ، مع تحقيق الممكن ، وهذه هي قصة الروحانية الباطنية التي تصبح اسلوب عالم .

ونشهد الى جانب وحدات الشكل العظمى هذه التي تنمو وتكمل ذاتہ ذاتها وتغلق داخل سلسلة من الاجيال مُقدّرت وعينت من قبل ، لم تحتل لقرون

قليلة لتنتهي الى موت لا رجعة بعده ، أقول نشهد الى جانب هذه مجموعة الاخلاق
الفاوستية ومجموع الأبولوجية كفردين من نظام أرقى . أما جوهرها وحقيقتها
(الاخلاق) فهي المصير فهي معلومات ورؤيا (أو بصيرة علمية كما قد تكون الحال)
ولكن ما عليك إلا أن تصوغها في شكل للوعي

إن هناك شيئاً ما لا يوصف ، وهو ذاك الذي يحشد كل النظريات ابتداء من
هسيود وسوفوكليس الى افلاطون والرواق (Stoa) ليجابها مجتمعة بكل ما
علم ابتداء من فرنسيس « الأسيس » (Assisi) و « ابيلارد » (Abelard)
فابسن فنيشيه ، وحتى أخلاق المسيح التي هي التعبير الأنبل الوحيد لاخلاقية
عامة والتي صاغها مارسيون (Marcion) وماثي ، فيلو وبلوطونيوس ، ابكتيتوس
(Epictetus) واوغسطين وبروكليس (Proclus) إن كل الأخلاق الكلاسيكية
هي اخلاقية موقف ، أما كل الاخلاق الغربية فانما هي اخلاقية فعل . وبالمثل فإن
مجموع كل المناهج الهندية ، وكل المناهج الصينية ، يشكل كل واحد من هذين
المجموعين عالماً خاصاً به .

- ٣ -

إن كل اخلاقية كلاسيكية نعرفها أو نستطيع ان نتصورها ، تنظم الانسان
بوصفه ذاتية سكونية ، جسماً بين أجسام ، بينا أن كل التقييات (Valuations)
الغربية تنظر اليه بوصفه مركزاً للتأثير داخل عمومية لا متناهية . أما الأخلاق
الاشتراكية فلبست اكثر أو اقل من عاطفة عمل يقع بعيداً ، انها عاطفة البعد
الثالث ، كما وأن شعور الجذر ، والاهتمام ، (الاهتمام بهؤلاء الذين يعيشون معنا ،
وبأولئك الذين سيتبعون) هو شعار هذه العاطفة المرسوم في السماء ، ولهذا فاننا
نجد شيئاً ما اشتراكياً بالنسبة اليها في الحضارة المصرية ، بينا أن النازع المعاكس

لهذا ، النازع الى الموقف الجامد والى اللارغبة والى الاستقلال الذاتي السكوني للفرد ، يذكرنا بالاخلاق الهندية وبالانسان الذي صنعته هذه الاخلاق . ان تمثال بوذا الجالس (اذا ما نظرنا الى سرته بطنه) واللامبالاة الفامية (Ataraxia) لزينون ايساغريين عن بعضها بعضاً . فالمثل الأعلى الاخلاقي للانسان الكلاسيكي ، كان ذاك الذي مورس في تراجيديته وكشف عنه في تطهير هذا المثل وتنقيته . (Katharsis) وهذا يعني في اعمق اعماقه تطهير النفس الأبولونية من كل شحنة ليست بأبولونية ، وليست طليقة من قيود عناصر المسافة والاتجاه ، ولكي نستطيع أن نفهم الاخلاق الأبولونية علينا أن ندرك ان الرواقية هي ببساطة الشكل الناضج لها .

فذاك الذي أحدثته الدراما خلال ساعة وقورة في نفس الانسان الكلاسيكي من أثر ، كان الرواق (Stoa) يرغب في نشره في كامل ميدان الحياة ، واعني به الثبات التثالي والاخلاقية الشعبية (Ethos) المعدومة الارادة . والآن أليس مفهوم هذا مشابهاً شهاً قريباً للمثل الأعلى البوذي الترفانا ، التي هي بوصفها قانوناً متأخرة جداً في الزمان ، ولكن بوصفها جوهرأ هي عريقة في هندية ويمكن لنا أن نتعقب آثارها حتى ابتداء من الأزمنة الفيدي ؟ وهذه القرابة ألا تقرب جداً بين الانسان الكلاسيكي المثالي وبين صنوه الهندي وتفرق بينها وبين ذاك الانسان الذي تتجلى اخلاقيته في التراجيدي الشكسبيرية ، تراجيدي التطور الديناميكي والكارثة ؟ ونحن عندما نتأمل فيما بين الكلاسيكية والهندية من قرابة لا نجد بما لا يقبله العقل أن نرى سقراط وابيقور وخاصة ديوجينيس يجلسون على ضفة نهر الكنج ، بينما أن ديوجينيس لو قدر له أن يسلك سلوكه ذاك في مدينة عالمية غربية لما تجاوز شأنه شأن الأحمق لا يؤبه له . ومن جهة اخرى فان فريدريك وليم الاول ، هذا النموذج الأصلي للاشتراكي بمفهومه الرفيع ، هو شخص لا يمكن للعقل ان يفكر به في نظام الدولة على ضفاف النيل ، بينما انه هو رجل مستحيل في اثينا بركليس .

ولو أن نيتشه تأمل في أيامه بأهواء أقل ، وبميل أخف الى البطولة الرومانتيكية

لمنجزات اخلاقية معينة ، لكن قد أدرك أن أخلاق الشفقة والرحمة المسيحية بوجه أخص لا وجود لها على توى اوروبا الغربية .

وعلىنا ألا نسمح لكلمات القوانين الرحمة أن تضلنا عن المعزى الحقيقي لهذه القوانين . فهناك بين الاخلاق التي يمتلكها المرء وبين الاخلاق التي يفكرها الانسان في المرء علاقة غامضة جداً وغير ثابتة ابداً ، وعند هذه النقطة تماماً ، تصبح السيكلوجيا المنزهة عن الغرض غير ذات قيمة . فالرحمة كلمة خطيرة ، ولم يقم نيتشه (بالرغم من كل صولاته) أو أي انسان غيره حتى الآن بتجري معنى هذه الكلمة (مفهوماً وأثراً) في شتى الازمنة وتختلف العصور . فالاخلاقية المسيحية في عصر اوريجين (Origen)^{١١} تختلف تماماً عن الاخلاقية المسيحية في عصر القديس فرنسيس .

وليس هذا هو موضع البحث فيما تعنيه الرحمة الفاونسية (هل تعني تضحية أو ثورة وغلياناً أو غريزة عرق (Race) في مجتمع فروسي) وذلك في تعارضها والنوع الجوسمي المسيحي الجبري من الرحمة ، أو الى أي مدى يجب أن ندر كها كعمل يقع بعيداً وكديناميكية عملية ، أو (من وجهة أخرى) كطلب نفس لها كبرياؤها ، أو ثانية كمنطق لشعور بالمسافة عات غطريس . فهناك مخزون معين من عبارات اخلاقية ، كالعبارات التي نمتلكها منذ عصر الانبعاث ، يتوجب عليها ان تغطي جمهرة من الآراء وجمهرة أخرى اضخم من المعاني . وعندما يقوم جنس بشري مفطور على التاريخ وعلى كل ما له أثر رجعي الى ذاك الحد الذي نحن مفطورون عليه بقبوله السطحي بوصفه المعنى الحقيقي وباعتبار المثل العليا كمادة موضوعة لمجرد المعرفة ، فانه يكون عندئذ يدلل حقاً على احترامه للماضي ، (وفي هذه اللحظة الخاصة على احترامه للتقاليد الدينية) .

١ - كاتب يوناني ومعلم وأحد أقطاب الكنيسة ١٨٥ ؟ - ٢٥٤ ؟

(المترجم)

إن شاهد المعتقد ليس أبداً الشاهد على حقيقته ، وذلك لأن الإنسان نادراً ما يعي معتقداته الخاصة. فالشعارات والمذاهب هي دائماً شعبية تقريباً وهي ظاهرة إذا ما قورنت بالوقائع الروحية العميقة . إن احترامنا النظري لأراء العهد الجديد هو فعلاً من نفس نوع الاحترام النظري لعصر الانبعاث ولعصر « التكلسك » للفن الكلاسيكي ، والاول لم يغير روح الانسان كما وان الثاني لم يبدل روح المنجزات . أما تلك الأمور التي كثيراً ما يستشهد بها ، كأنظمة رهبنة الرهبان المتسولين (Mendicant) والمورافيين وجيش الخلاص فانها تبرهن بندرتها وحتى أكثر من ذلك بضالة أثرها على انها شواذ عمومية جد مختلفة ، أي شواذ الاخلاق المسيحية الفاوستية . فالأخلاق لا يصوغها لوثر أو مجمع « ترنت » لكن جميع المسيحيين من الطراز الرفيع (كإلنوسنت الثالث وكالفن وليولا وسافونارولا وباسكال والقديسة تيريزا) كانوا يمتلكونها داخل ذواتهم حتى في حالات تعارض هذه الاخلاق اللاواعي وتعاليمهم الرسمية الخاصة .

ولكي ندرك الفرق بين الاخلاقية الكلاسيكية والاخلاقية الغربية ، علينا فقط أن نقارن بين المفهوم الغربي المجرد لفضيلة الرجولة التي سماها نيتشه (Moralin frei) « الفضيلة الطليقة من الأخلاق » ، أو الـ (Grandeezz) للاسبانية ، والـ (Grendeur) للباروكية الفرنسية ، وبين الفضيلة البالغة في انوثتها... للمثل الأعلى الهيليني الذي يتوجب علينا تطبيقه العملي بوصفه قدرة على التمتع... ووداعة الفطرة ، وانتفاء للحاجات والمطالب ، وفوق كل هذا كذاك النموذجي الـ ... ، إن ما سماه نيتشه بالوحش الاشقر ، وآمن به تجسداً لانسان عصر الانبعاث الذي بالغ نيتشه في تقدير قيمته (لأن هذا الانسان كان في واقعه ثعباناً (ابن آوى) وصورة مسوخة (مزورة) للامان العظام في عهد آل هوهنشتاوفن) إنما هو النقيض كل النقيض لذاك النموذج الذي تعرضه علينا كل اخلاقية كلاسيكية دون استثناء ، وهو الذي تجسده كل انسان كلاسيكي ذي قيمة ووزن .

لقد انجبت الحضارة الفاوستية سلاسل طويلة من الرجال الفولاذيين ، لكن الحضارة الكلاسيكية لم تنجب أي رجل من هذا المعدن. وذلك لأنه كان إبركليس

وتيموستكليس طبيعتان رقيقتان متناغمتان وال... الاتيكية ، أما الاسكندر فكان رومانتيكياً لم يستيقظ أبداً من رومانتيكيته ، وقصر كان حاسباً اريبساً ذكياً . أما هانيبال ، الغريب ، فكان وحده « الرجل » بينهم . زد على ذلك ان رجال العصور الغابرة كما يعرضهم علينا هوميروس (الاوديسي واجاكس) كانوا لا شك سيبدون شخصيات شاذة بين فرسان الصليبيين .

ان ذوي الطبائع الانثوية هم ايضاً قادرون على الشراسة ، الشراسة الوثابة والارتدادية الخاصة بهم ، ولقد كانت الوحشية الاغريقية من هذا النوع ولكن في الشمال يظهر الأباطرة السكسونيون والفرنكيون والهوهشتاوفن عند اول عتبة الحضارة محاطين برجال عمالقة كهنري الاسد (Henry the Lion) وغريغوري السابع ، ثم يعقب هؤلاء رجال عصر الانبعاث ، كرجال صراع الوردتين ، (The Struggle of the Two Roses) وحروب الهوغنوت والغزاة الاسبان والملوك والأمراء النساخين ^(١) البروسيين (Elector) ونابليون وبسمارك وسبسيل رودس . ثم أين يوجد في كل التاريخ الميليني مشهد جبار كمشهد عام ١١٧٦ ، حيث تشكل معركة لينغانو (Legnano) صدر صورته ، ثم يؤلف صراع آل هوهنشتاوفن والفلف (welf) العظام هذا الصراع الذي يكشف فجأة عن غاياته ، مؤخرة صورته ؟ ثم ابطال المهجرات العظام ، والفروسية الاسبانية والحيوية النابليونية ، فكم هو عدد الرجال والأشياء من هذا النوع الذين يمتلكهم الحضارة الكلاسيكية ؟ وأين نجد على ذرى الاخلاق الفاوستية ابتداء من الحروب الصليبية حتى الحرب العالمية (الاولى) أي شيء من « اخلاق العبيد » ، من الاستسلام الودييع ، أو خلق الشا ^(٢) ؟

لأننا لا نجد هذه الأمور في أي مكان ما عدا في الكلمات التقية الورعة . ان طراز

١ - الملوك والامراء الذين كان يحق لهم انتخاب الامبراطور .

(المترجم)

٢ - مؤنث شماس .

الكهانة بالذات هو فاوستي سداة ولحمة ، ولنتأمل بأولئك المطارنة اللامعين
للإمبراطورية الألمانية القديمة الذين قادوا من على ظهور خيولهم رعائهم الى المعركة
الضارية الوحشية ، أو في أولئك الباباوات الذين استطاعوا ان يفرضوا الخضوع
والاذعان على هنري الرابع وفريدريك الثاني ، أو في الفرسان التوتون في
أوستمارك (Ostmark) ، أو في تحدي لوثر الذي يمثل انتفاضة الوثنية الشمالية
القديمة على الوثنية الرومانية ، أو في الكرادلة العظام (ريشيليو ، مازاران ،
فلوري) الذين صنعوا فرنسا . هذه هي الاخلاق الفاوستية ، ولا شك ان الانسان
يجب أن يكون أعمى اذا لم يرها ناشطة فعالة في ميدان تاريخ أوروبا
الغربية بأكمله .

ونحن لا نستطيع إلا بواسطة برهات عظيمة كهذه من عاطفة عالمية تعبر عن
وعى الرسالة ، أن نفهم أولئك الرجال من ذوي العاطفة الروحية العظيمة ، والخلق
المستقيم الذي لا يستطيع ان يقاومه أحد ، وندرك البر (الاحسان) الديناميكي
الذي لا يشبه من قريب أو بعيد الاعتدال الكلاسيكي والرقعة المسيحية المبكرة .
فهناك صلابة في نوع الشفقة التي مارسها الصوفيون الألمان وفي رحمة الأنظمة
العسكرية من ألمانية وإسبانية وفي الشفقة الكالفينية من فرنسية وإنكليزية . أما في
الشفقة الروسية ، وأحسن نموذج لها هو راسكولنيكوف ، فاننا نرى نفساً تذوب
في تأخيتها والنفوس ، بينما أننا نرى في الشفقة الفاوستية نفساً تنبعث منها انبعاثاً .
وهنا أيضاً ال (Ego Habeo Factum) هي قانون ، فالبر الشخصي هو التبرير
أمام إله الشخص ، أمام الفرد .

وهذا هو السبب الذي يجعلنا نحترم دائماً وفق المفهوم اليومي للاحترام ، أخلاق
الشفقة ، ويجعل أحياناً المفكر يأمل في ألا تتحقق أبداً . ولقد رفض كنت أخلاق
الشفقة بعزم وتصميم ، والحق أن هذه الاخلاق تتعارض تعارضاً عميقاً والمزعم البات
القاطع الذي يرى ان معنى الحياة يكمن في الاعمال وليس في الاستسلام للأراء
الرقيقة الشفوقة . أما « أخلاق العبيد » لنتيشيه فهي شبح ، لكن أخلاق سادته هي
الحقيقة . ان الأخلاق لا تتطلب صياغة قانونية كي تصبح فعالة نافذة الأثر ، فهي

موجودة وقائمة منذ القديم . فأنت إذا ما نزعْتَ عن انسان نيتشه قنْـاع بورجيا ونزعْتَ من نيتشه رؤياه الضبابية للسوبرمان ، فان ما يبقى من انسانيته هو الانسان الفاوستي نفسه كما هي حال هذا الانسان اليوم وكما كانت في أيام الاسطورة (Saga) ، أي النموذج لحضارة نشيطة فعالة ديناميكية مُـلـمـزـمـة . ومهما كانت الحال في العالم الكلاسيكي ، فان محسنينا العظام هم المحسنون العظام حيث أن بصيرتهم الثاقبة واهتمامهم يؤثران في الملايين من البشر ، وهؤلاء المحسنون هم رجال الدولة العظام والمنظمون الذين هم نوع من الناس أرقى ، والذين يستخدمون ، بفضل ما لديهم من أرجحية إرادة ومعرفة وثراء ونفوذ ، أوروبا الديمقراطية بوصفها أذاتهم الأشد حركة وكفاءة ، كي تطل أيديهم الخاصة مصائر الارض ، وأن يصوغوا بوصفهم فنانين « الانسان » نفسه . « فكفانا .. فان الوقت لا شك آت الذي سيجهل فيه الانسان فن السياسة ويتعلمه من جديد . » على هذا الشكل أنقذ نيتشه ذاته من آلامها بواسطة احدى نبذه التي لم تنتشر ، هذه النبذ التي هي أشد ثباتاً بكثير من مؤلفاته المنجزة .

« علينا أن ننجب قدرات سياسية وإلا فإن الديمقراطية التي فرضت علينا فرضاً بواسطة فشل بديلاتها ستدمرنا تدميراً . » هذا ما يقوله جورج برنارد شو في مسرحيته « الانسان والانسان الاسمى » . وبالرغم من أن أفق شو الفلسفي هو أفق محدود ، إلا انه يتفوق على نيتشه في الدراسة العملية وفي الأقل من الأيديولوجية ، زد على ذلك ان شخصية المليونير الكبير « أندرسنشت » في مسرحيته مايجور باربارة تترجم المثل الأعلى للسوبرمان الى اللغة اللاروماتيكية للعصر الحديث (الذي هو فعلاً نبعها الحقيقي بالنسبة الى نيتشه ايضاً ، بالرغم من انها قد وصلت اليه بصورة غير مباشرة من ملثس وداروين) .

إن رجال الأمر الواقع من الطراز العظيم هم اليوم يمثّون الإرادة للقوة والسيطرة على مصائر الناس ، ولهذا فهم يتحلون بصورة عامة بالاخلاق الفاوستية .
إن رجالاً من هذا النوع لا ينترون ملايينهم على الحالمين وعلى « الفنانين » وضعاف النفوس ومنكسري الخواطر كي يشبعوا أرجحية لا حد لها ، بل انما

اجل أوائلك يستخدمون ملايينهم من أجل الذين مثلهم ، يعتبرون مادة للمستقبل . فهم يتعقبون هدفاً معهم ، ويقيمون مركزاً للقوة من أجل وجود الاجيال التي يمتد بها العمر الى ما بعد حياة الافراد^١ . ان باستطاعة المال المجرد ايضاً أن يُطور الآراء ويحسنها وان يصنع تاريخاً . فسيديل رودس (طليعة ذاك النموذج من الرجال الذين سيكونون خطيري الشأن حقاً في القرن الحادي والعشرين) قد قدم بتخليه الطوعي عن ممتلكاته الدليل على أن المال المجرد يجب أن تكون له القوة ليفعل ما ذكرت . انه والحق لحكم ضحل عاجز عن فهم التاريخ فهماً باطنياً ، ذاك الحكم الذي لا يستطيع أن يميز ثروات الاخلاقيين الاجتماعيين الشعبيين ورسد الانسانية من الغرائز الاخلاقية العميقة للمدينة الاوروبية الغربية .

ان الاشتراكية ، بمفهومها الأرفع وليس وفق مفهوم زوايا الشارع لها ، هي ككل مثل أعلى فائستى آخر . محصورة بالجنس البشري الفايستى . ويعود الفضل في شعبيتها فقط الى سوء فهمها الكامل الذي لا ينجو منه حتى معظم المنافيين عنها والداعين اليها اذ أنهم يعرضونها بوصفها مجموعة من الحقوق ، بدلاً من كونها مجموعة من الواجبات ، والغاء للمازم « الكنتى » بدلاً من أن تكون تشديداً عليه وتعصيماً له وقوة معطلة للحياة الاجتماعية بدلاً من كونها قوة دافعة لها .

ان النازع السطحي التافه الى المثل العليا « للرفاء » « والحرية » « والانسانية » والمذهب القائل « بأعرض سعادة لأكبر عدد » هي نفي خالص للاخلاق الفايستية . لكن هذا النازع يختلف تماماً عن النازع الأبيقوري الى المثل الأعلى « للسعادة » وذلك لأن شرط السعادة الأبيقورية كان المجموع الفعلي للاخلاق الكلاسيكية وجوهرها . وهنا تماماً يصادفنا مثال يبدو أحياناً بكل مظهره الخارجى هو المثل نفسه ، لكنه بالفعل يعني في احدى الحالات شيئاً وفي الاخرى غيره . ولهذا باستطاعتنا من وجهة

١ - اود هنا ان ألفت نظر القارئ الى التشاؤم المرعب الذي تنطوي عليه جملة « من اجل وجود الاجيال التي يمتد بها العمر الى ما بعد حياة الافراد » .

النظر هذه أن نحدد محتوى الاخلاقية الكلاسيكية على انه « فيلانتروبي »^{١١} (Philanthropy) (البذل في سبيل الانسانية) ، أي منحة ينعم بها الانسان على نفسه . (على سوما Soma) وهذه النظرة يساندها ارسطوطاليس ويؤيدها وذلك لأنه يستعمل وفق هذا المفهوم تماماً كلمة . . . التي وجدتها أفضل رؤوس عصر التكلسك ، وفوفهم جميعاً ، ليسنغ مذهلة بحيرة . إن ارسطوطاليس يصف الأثر الذي تحدثه التراجيديا الأتيكية في نفس المشاهد الأتيكي بأنه أثر « فيلانتروبي » « فمشائية » التراجيدي (Peripetia) تريح المشاهد من التعاطف ونفسه . ولقد وجد في الهيلينية ايضاً نوع من نظرية تقول باخلاق السادة واخلاق العبيد ، وذلك في كاليكلس Callicles مثلاً ، ومن البدهي ان هذه النظرية كانت تعتمد على فرضيات صارمة في يوقليديتها الجسمية . لقد كان « السيبيادس » المثل الأعلى للسادة ، والسيبيادس هذا كان يفعل تماماً ما توحى اليه البرهة القوربة بأنه هذا هو أفضل ما يفعله لشخصه بالذات ، ولقد أعجب به العالم الكلاسيكي وأحس به على أنه النموذج « للكالوكاغاثيا Kalokagathia » الكلاسيكية . ولكن بروتاغوراس إلا يزال أشد وضوحاً من السيبيادس وذلك في فرضيته المشهورة (وهي فرضية اخلاقية الهدف) القائلة بأن الانسان (ويعني كل انسان ونفسه) هو معيار الاشياء ومقياسها . هذه هي أخلاق السادة في نفس تمثالية .

عندما سطر نيتشه شبه الجملة القائلة : « إعادة تقييم كل القيم وفق مقاييس جديدة ونبد المقاييس القديمة واطراحها » (Transvaluation of all values)^(١) وجدت لأول مرة الحركة الروحية للقرون التي نعيش فيها قانونها (Formula) . فالتقييم الثوري لكل القيم هو الطابع الأهم جوهرأ لكل مدنية ، وذلك لأن مطلع المدنية هو الذي يعيد صياغة جميع اشكال الحضارة التي عرفت من قبل ويفهمها على وجه مغاير ويمارسها بطريقة مختلفة . فمطلع المدنية لم يعد قادراً على الانجذاب ، لذلك فهمته أن يعيد ترجمة الاشكال فقط ، وهنا تكمن السلبية المألوفة في كل المراحل التي هي من هذا النوع . فمطلع المدنية يزعم بأن عمل الابداع الأصيل قد حدث وانتهى ، فيباشر التصرف في تركة من البقائع الضخمة . وقد وقعت هذه الحادثة في العصور الكلاسيكية المتأخرة زمنأ داخل الرواقية الهيلينية الرومانية ، التي تمثل صراع الموت الذي كانت تعانيه النفس الأبولونية . ففي خلال الفترة الممتدة من سقراط (الذي كان الأب الروحي للرواق والذي تجلت فيه اولى علائم فقر ذهنية المدينة) حتى ابكتيتوس Epictetus « ومارك اوريل » أعيد تقييم كل مثل أعلى للوجود في الحضارة الكلاسيكية تقييماً ثورياً . أما في الهند فان مثل هذا تقييم للحياة البراهمية فقد انجز وتم في عهد الملك آسوكا ، (٢٥٠ ق م) وهذا ما نستنتجه عندما نقارن بين أجزاء الفيدانتا (Vedanta) التي دونت قبله

١ - سنترجم Transvaluation منذ الآن فصاعداً بالتقييم الثوري ، وذلك لأن مثل هذا التقييم يمثل وفن مفهوم اشبهل ثورة المدنية على الحضارة .

وتلك التي دونت بعده . ونحن ما هي حالنا ؟ انه كما سبق لنا ورأينا ، ان الاشتراكية الاخلاقية للنفس الفاوستية وخاصة اخلاقيتها الاساسية ، لا تزال تكابد حتى الآن عملية تقييم ثوري بوصف تلك النفس (الفاوستية) قد غلفت بجبر المدن الكبرى . ان روسو هو الجد الأعلى لهذه الاشتراكية ، وهو يعتبر كسقراط وبوذا ، الناطق الرسمي بلسان مدينة عظمى فرفض روسو لجميع الاشكال العظمى للحضارة ، وجميع التقاليد الهامة والخطيرة الشأن ، ومذهبه المشهور القائل « بالعودة الى وضع الطبيعة » كل هذه الأمور هي براهين أكيدة على صحة ما ذهب اليه . ان كل واحد من هؤلاء الثلاثة (سقراط ، بوذا ، روسو) قد دفن دورة الفية من السنين من العمق الروحي . وكل واحد من هؤلاء بشر بانجيله بين الجنس البشري ، لكن هذا الجنس البشري كان انتلجنسيا المدينة الذين كانوا قد تعبوا وملوا البلدة والحضارة المتأخرة زمنياً ، والذين كان عقلهم المجرد (أي عقلهم المعدوم النفس) يتوق الى التحرر منها ومن شكلها الحازم البات ومن شظفها ، ومن الرمزية التي لم تعد تضمهم وإياها شركة حية ، لذلك احتقروها ونبذوها . فالحضارة قد أبادها الجدل ودمرتها المناقشة ، ونحن إذا ما مررنا مستعرضين الأسماء العظمى التي أنجبها القرن التاسع عشر والتي تربط بها زحف هذه الدراما العظمى (شوبنهاور ، هيل ، فاغور ، نيتشه ، لبسن ، وسترنديرج) عندئذ ندرك بالهجة واحدة ما عناء نيتشه وأورده عامداً متعمداً وصادقاً في مقدمته الهتامية لأعظم مؤلف له ، ودعاه بحلول العدمية . ان كل انسان ينتمي الى أية حضارة من الحضارات العظمى يعرف بالعدمية ، وذلك لأنها ضرورة عميقة ملازمة للمرحلة الهتامية لهذه الأنظمة العضوية الجارية (الحضارات — المترجم) . فسقراط كان عديمياً وكذلك بوذا ، وهناك ايضاً تجريد مصري أو عربي أو صيني للسكان البشري من نفسه ، تماماً كما هي الحال في الغرب . وهذا الامر ليس لا يمثل مجرد تغييرات سياسية واقتصادية ولا تبديلات دينية وفنية ، بل انما يمثل وضع نفس عقب أن حققت امكاناتها تحقيقاً تاماً . انه لمن السهل ، لكنه العقيم ، أن نشير الى ضخامة المنجزات الهيلينية والاروبية الحديثة ، فالعبودية الجماعية ، والانتاج الميكانيكي بالجملة ، « والتقدم » واللامبالاة الفلسفية (Ataraxia) ،

والاسكندرانية (نسبة الى الاسكندرية) والعلوم المدنية ، وبيروغاموم وبارويت ، والاضاع الاجتماعية كما زعمها ارسطوطاليس وكما زعمها كارل ماركس ، كل هذه الأشياء هي مجرد عوارض على السطح التاريخي . فليست الحياة الظاهرية أو السلوك وليست المؤسسات والعادات هي موضوع التساؤل هنا ، فالموضوع الذي يدور تساؤلنا حوله إنما يتمثل في اعماق الأشياء وآخرها ، فهو يدور حول الانتهاء الباطني (Finishedness) لانسان المدينة الكبرى ، كما يدور حول انتهاء انسان الريف ايضاً . وهذا الطرف قد بدأ يعاينه العالم الكلاسيكي في الحقبة الرومانية ، أما نحن فأننا سنبدأ بمعاناته ابتداء من عام ٢٠٠٠ تقريباً .

الحضارة والمدنية ، الاولى تمثل الجسد الحي للنفس والثانية مومياءها . وهذا الفرق يبدأ بالنسبة الى الوجود الغربي قرابة عام ١٨٠٠ ، إذ أننا نشاهد على أحد جانبي الحد ، الحياة باكتمالها وثقتها الراسخة بنفسها وقد تشكلت نتيجة لنمو باطني وذلك خلال تطور عظيم مستمر ابتداء بالطفولة الغوطية وامتد حتى غوته ونايليون ، بينما نشاهد على جانب الحد الاخر الحياة الحرفية الاصطناعية المدومة الجذور لمدينة الكبرى ، حياة تتسربل بأشكال صاغها لها العقل .

الحضارة والمدنية ، الاولى نظام عضوي أولدته الارض الأم ، والثانية انجبتها الميكانيكية المنطلقة من الصناعة المخشوشة ، فالرجل الحضاري يحيا باطنياً ، بينما أن رجل المدنية يعيش ظاهراً في الفراغ وبين الاجسام و « الوقائع » . أما ما يشعر به الاول على انه مصير ، فانما يفهمه الثاني على انه ترابط بين العلل والمعلولات ، ولذلك يصبح هذا الثاني مادياً (وفق ما لكلمة المادية من مفهوم ينطبق على المدنية والمدنية فقط) شاء أم أبى ، فهو مادي وبغض النظر عما اذا كانت المذاهب البوذية والواقعية أو الاشتراكية ترتدي لبوس الدين أو لا ترتديها .

كان كامل عالم الشكل الفسيح من فن ودين وعادة ودولة ومعرفة وحياة اجتماعية بالنسبة الى الانسان من فن غوطي ودوري وايوني وباروكي ، عالماً سهلاً

هيناً فكان باستطاعة هؤلاء أن يحملوه وينفذوه دون أن « يعرفوه » . فلقد كانوا يسيطرون على رمزية الحضارة السيطرة الطليقة ، تلك التي كانت لموزارت على الموسيقى .

فالحضارة هي البدهية الغنية عن البيان ، لأن الشعور بغرابة اشكالها ، والفكرة القائلة بأن اشكالها عبء تطالب الحرية المبدعة بأعقابها منه ، والنازع الى تفحص هذه الاشكال على ضوء العقل كي ينتفع بها على وجه افضل ، والضرية المميتة التي يفرضها الفكر على النوعية الغامضة للابداع ، كل هذه الامور هي عوارض نفس بدأت تعاني التعب ، وذلك لأن الرجل المريض هو وحده الذي يحس بأعضائه .

وعندما يشيد الناس ديناً غير ميتافيزيقي ليناهض المذاهب والعقائد ، وعندما يشترع « قانون طبيعي » مضاداً لقانون تاريخي ، وعندما تخترع الاساليب في الفن اختراعاً ، ولا تعود اساليب بالولادة أو مكتسبة ، وعندما يفهم الناس الدولة على أنها « نظام مجتمع » لا يمكن فقط تبديله بل انما يتوجب ايضاً تبديله ، حينئذ يصبح جلياً واضحاً ان شيئاً ما قد تحطم وتهشم .

فالمدينة العالمية الكبرى ، البالغة في لاتعضيا ، تنتصب مستقرة بجانها وسط المنظر الطبيعي للحضارة ، هذا المنظر الذي تتأصل المدنية جذور أهليه وتفرقهم في جوفها وتستهلكهم استهلاكاً .

إن العوالم العلمية هي عوالم انتشارية مجردة ، وعليها تركز الافكار البوذية والرواقية والاشتراكية على حد سواء . فالحياة لم تعد تعاش كأنها شيء ما غني عن البيان ، قضية نادراً ما تتعلق بالرعي ، ناهيك عن الاختيار ، أو أمراً مسلماً به بوصفه مصيراً بارادة الله ، بل انما أصبحت تعالج كمعضلة تعرض كما يراها العقل ، وتوزن بميزان « نفعي » أو عقلي . وهذا هو جوهر ما تغنيه البوذية والرواقية والاشتراكية . فالدماغ يسيطر ويحكم لأن النفس قد تنازلت عن عرشها . والرجل الحضاري يحيا على صورة لا واعية ، بينما ان رجل المدينة يعيش بوعي ،

فإن المدينة الشكاك المرتاب العملي الاصطناعي هو وحده الذي يمثل المدينة اليوم . أما ثري الريف المترامي ما وراء أبوابها فليس له أية قيمة أو وزن . « فالشعب » يعني سكان المدينة الذين يشكلون كتلة غير متعضية ويؤلفون شيئاً ما مانعاً متذبذباً . فالفلاح ليس ديمقراطياً ، (وهذا تصور ينتمي أيضاً الى الوجود الميكانيكي المتحضر) ولذلك يهمل الفلاح ويحتقر وينبذ . وعندما تختفي الضياع القديمة (النبلاء ورجال الكهنوت) حينئذ يصبح الفلاح الكائن العضوي الوحيد والأثر الأوحده للحضارة المبكرة . وليس للفلاح من مكان في أي من الفكر الرواقى أو الاشتراكي .

وهكذا فإن فاوست الجزء الاول من المساة ، الطالب العاطفي المجد والدارس في منتصفات الليالي هو منطقياً الجد الأعلى لفاوست الجزء الثاني وللقرن الجديد النموذج للنشاط المجرد في عمليته وبعد نظره واتجاهيته الخارجية . ففيه قد يتنبأ غوته نفسانياً بكامل مستقبل اوربا الغربية . فهو مدينة تحمل محل حضارة ، وميكانيكية خارجية تستولي على مكانة نظام عضوي باطني ، إنه ذهن كتجبر لنفس خامدة . وكما هي حال فاوست البداية بالنسبة الى حال فاوست النهاية ، كذلك أيضاً هي حال الانسان الهيليني في عصر بركليس ، بالنسبة الى الانسان الروماني في عهد قيصر .

- ٥ -

طالما إن انسان حضارة ما تقترب من اكتمالها لا يزال يعيش حياته المنطلقة أمامه مباشرة بصورة طبيعية لا يخامرہ خلالها أي تساؤل أو سؤال ، فإن لحياته عندئذ سلوكاً مستقراً . وهذا السلوك هو الاخلاق الغريزية التي قد تتخفى تحت ألف شكل قابل للجدل ، لكن هذا الانسان لا يجادل اخلاقه أو يناقشها وذلك

لانه يمتلكها . ولكن حالما ينزل بالإنسان التعب ، وحالما يضع قدميه على ترى المدن العالمية الكبرى (التي هي عوالم عقلية بالنسبة الى ذواتها) ويحتاج الى نظرية يعرض بواسطتها الحياة على نفسه عرضاً ملائماً ، عندئذ تصبح الاخلاق معضلة . إن الاخلاق الحضارية هي تلك التي يملكها الانسان ، أما الاخلاق المدنية فهي تلك التي يبحث عنها الانسان . فالأول هو أعمق من أن تستزفه الوسائل المنطقية ، بينما ان الثاني هو وظيفة منطق . فمُنذ عهد افلاطون وعهد « كنت » لا تزال الاخلاق مجرد موضوع نقاش وجدل وتلاعب بالمفاهيم ، أو تجميع للمناهج ميتافيزيقية ، وهذه جميعاً هي في جوهرها ليست فعلاً ضرورية . فاللزم الجازم هو مجرد تصريح تجريدي عن شيء ما كان بالنسبة الى « كنت » فوق كل جدل وسؤال . لكن موقف زينون وشوبنهاور منه يختلفان عن موقف « كنت » . إذ أنه اصبح من الضروري على المرء أن يكتشف ويخترع أو أن يقصد ذاك الذي لم يعد راسياً في الغريزة الى شكل يصبح قانوناً كينونته ، ومن هذه النقطة تنطلق الاخلاق المدنية التي لم تعد انعكاساً للحياة ، بل لما أُمست انعكاساً للمعرفة على الحياة . ولهذا فإن الانسان يُحس بأن هناك شيئاً ما اصطناعياً عديم النفس ، نصف حقيقي في كل هذه المناهج التي هي موضوع بحث والتي تملأ القرون الأولى من جميع المدينيات فهذه المناهج ليست بتلك الابداعات الأرضية تقريباً والتي تستحق أن تصنف في مرتبة الفنون العظمى . فكل ما هنالك من ميتافيزيقيا رفيعة الأسلوب ، ومن وجدان نقي صاف ، يختفي أمام الحاجة الوحيدة التي تشهر الناس بوجودها فجأة ، الحاجة الى اخلاق عملية من أجل التحكم بالحياة التي لم تعد قادرة على حكم نفسها بنفسها .

لقد كانت الفلسفة حتى « كنت » وأرسطوطاليس ، حتى مذاهب اليوغا والفيديانتا تسلسلاً من مناهج عالمية عظمى وكانت الأخلاق تحتل فيه مركزاً جدياً متواضع ، أما اليوم فأصبحت الأخلاق « فلسفة الأخلاق » وذات ميتافيزيقيا كسند لها وأساس . واضطرت الايستيمولوجيا (فلسفة المعرفة والمنطق) أن تفسح الطريق أمام الحاجات العملية الشديدة . وما الاشتراكية والرواقية والبوذية

سوى فلسفات من هذا الطراز .

فعندما لا يعود الانسان يطل من على الذرى التي أشرف منها آشيل وافلاطون ودانتي وغوته على العالم ، بل ينظر الى العالم على ضوء الوقائع الجائرة الظالمة ، فعندئذ يستبدل مثل هذا الانسان مرأى الطير برأى الضفدعة ، وهذا الاستبدال هو خير قياس للانحطاط من الحضارة الى المدنية . ان كل اخلاق هي ما تقرره نظرة النفس الى مصيرها من تشكيل بطولي أو عملي ، عظيم أو عادي ، رجولي أو شيخوخي لذلك فاني أميز في الاخلاق اخلاقاً تراجمية واخلاقاً عامية . (سافلة سمجة - Plebeian) فالاخلاق التراجيدية لحضارة ما تعرف ثقل الكينونة وتدررها ، لكنها تستمد من هذا الشعور بالكبرياء الذي يمكنها من حمل أعبائها ، وهذا هو ما أحس به آشيل وشكسبير ومفكرو الفلسفة البراهمية ، وكذلك دانتي والكاثوليكية (التكنيك) الألمانية ، وهو يُسمع أيضاً في ترنيمة الحرب العباس اللوثية « الله هو قلعتنا الحصينة » وتتردد أصداؤه حتى في نشيد « المارسيليز » . أما الأخلاق العامة ، أخلاق أبيقور والرواق ومذاهب عصر بوذا والقرن التاسع عشر فانها أعدت بالاحرى خططاً لمعارك تستهدف احباط مناورات المصير .

ان ما فعله آشيل بعظمة وفيض ، فعله الرواق بتفاهة وغيض ، اذ لم يعد هناك من امتلاء حياة ، فالحياة أمست فقيرة باردة فارغة ، ولقد جاء كل ما حققته الضخامة الرومانية ليضعف في البوداء والعبث العقليين . وهناك أيضاً العلاقة ذاتها التي تربط بين العاطفة الاخلاقية للاساتذة الباروكيين العظام ، (شكسبير ، باخ ، كنت ، غوته) بين الارادة الرجولية للبراءة الباطنية للأشياء الطبيعية التي يحس بها على انها دون ذاتها بكثير ، وبين شرطة الدولة الاوروبية الحديثة ، والمثل العليا الانسانية والسلام العالمي ، « وأعظم قدر من السعادة لأضعهم عدد من الناس » الخ ... التي تعبر عن الارادة للاخلاء الظاهري لطريق الأشياء التي هي على مستوى واحد . وهذه أيضاً لا تقل عن سابقتها في كونها مظهرآ من مظاهر الارادة للقوة في تضادها والاحتمال الكلاسيكي لما هو مقدر ومحتوم ، ولكن هذا لا يعفيانا من القول بأن الضخامة المسادية لا تعني ما يعنيه الجلال الميتافيزيقي للمنجز

فالضخامة المادية تفتقر الى العمق ، تفتقر الى ما كان اولئك الناس السابقون يسمونه بالله . ان الشعور الفاوستي بالعالم ، شعور الفعل ، الذي كان فعلاً داخل كل رجل عظيم ابتداء من عهد آل هوهنشتاوفن « والفلف » وانتهاء بفريديريك الكبير وغوته ، يتقلص اليوم لينحدر الى فلسفة العمل . وهذه الفلسفة أهاجت العمل أو دافعت عنه ، فان هذا الأمر لا يؤثر في قيمتها الباطنية . أما ما يربط بين فكرة الفعل الحضارية وبين فكرة العمل المدنية فهو ذاك الذي يربط بين موقف برومبوس لآشيل وبين برومبوس ديوجينس . فالأول يتألم ويحتمل والثاني « يتدلع » ويترهل . لقد كانت أفعالاً من علم تلك انجزها غاليليو وكبار وبيوتن ، لكنها أعمال من علم هي التي ينفذها الفيزيائيون الحديثون . وبالرغم من كل الكلمات التي قيلت منذ عصر شوبنهاور حتى عصر شو ، فإن الاخلاق العامة اليومية « والعقل البشري السليم » هما قاعدتا كل شروحنا ومناقشتنا للحياة .

- ٦ -

وفضلاً عن ذلك ، فإن لكل حضارة اسلوبها الخاص في الانطفاء والتمود الروحيين ، وهذا الاسلوب ينشأ بالضرورة عن حياتها ككل . ومن هنا فإن البوذية والرواقية والاشتراكية تتساوى مورفولوجيا بوصفها ظاهرات نهاية وختام .

نعم حتى البوذية هي ايضاً ما ذكرت . إذ انه قد أسيء حتى الآن فهم مغزاها

الأعرق ، فالبودية لم تكن حركة تطهيرية كالاسلام والجانسينية Jansenism^(١) مثلاً ، ولم تكن حركة اصلاحية كما كانت الموجة الديونيزية بالنسبة الى العالم الأبولوني، ولم تكن بصورة عامة تماماً ديناً كأديان فيداس أو كدين بولس الرسول، بل انما كانت مجرد عاطفة عالمية عملية لسكان المدن العالمية الكبرى خلفوا وراءهم حضارة وليس أمامهم من مستقبل . فالبودية كانت الشعور الأساسي للمدنية الهندية، وهي بوصفها كما ذكرت مساوية « ومعاصرة » للرواقية والاستراكية معاً . وجوهر البودية هو جوهر دنيوي نصاً وروحاً ، وباستطاعتنا أن نثر على فكرها غير الميتافيزيقي في الموعظة الشهيرة بالقرب من بنارس ، أي في الحقائق النبيلة الأربع التي اجتذبت الى الأمير الفيلسوف أول أشياءه ومناصريه . أما جذورها فانما تضرب في تربة فلسفة سانخيا (Sankhya) العقلانية الملحدة التي تسلم البودية ضمناً بنظرتها الى العالم ، وهي بذلك تماماً كالأخلاقية الاجتماعية للقرن التاسع عشر، هذه الاخلاقية التي نشأت عن مادية القرن الثامن عشر وحسبته ، زد على ذلك الرواقية التي تحدت (بالرغم من استغلالها السطحي لهرقليطس) من بروتاغوراس والسفسطائيين .

ونحن نجد في كل من هذه قوى العقل بأكملها هي نقطة الانطلاق الى مناقشة الاخلاق ، وليس للدين (وذلك في مفهومنا للإيمان بأي شيء ميتافيزيقي) من مدخل الى هذه المناقشة . والحق أنه ليس هناك من مذهب يمكن له أن يصل في لادينيته ما وصلت إليه هذه المناهج بأشكالها الأصلية ، وهذه الأشكال الأصلية وليست مشتقاتها هي التي تنتمي الى مراحل المدنية الأشد تأخرآ في زمنها والتي هي موضوع اهتمامنا في هذا الكتاب .

١ - نسبة الى المطران يانسن Jansen (١٥٨٥ - ١٦٣٨) مطران ايبرس Ypres وكان يقول بأن الفجور والفساد يعان الكون ويؤمن بالنعمة التي لا تقاوم وبانعدام الارادة الحرة وبالقضاء والقدر والقداء المحدود .

(المترجم)

ان البوذية ترفض كل التأملات في الله وفي المعضلات الكونية، ولا يهبها سوى الذات وسلوك الحياة الواقعية ، وهي بكل تأكيد لم تعترف بالنفس .
ولقد كانت وجهة نظر العالم النفساني الهندي في البوذية المبكرة هي نفس وجهة نظر العالم النفساني « الاشتراكي » الغربي في يومنا هذا ، هذا العالم الذي يختزل الانسان الى حزمة من الأحاسيس ومجموع من الطاقات الالكتروكياية .
فالمعلم ناجاسينا (Nagasena) يقول للملك ميليندا بأن أجزاء العربة التي يمتطيها في رحلته هي ليست العربة ذاتها ، فالعربة هي فقط كلمة ، وعلى هذه الحال هي النفس ايضاً . وقد عينت البوذية العناصر الروحية على انها سكانداس Skandhas ، أي مجموعات وهي غير دائمة . وفي هذا نجد تطابقاً كاملاً وفكر علم النفس التشاركي ، والحق أن نظريات بوذا تحتوي على الكثير من المادية . فكما أن الرواقية قد وضعت يدها على فكرة اللوغوس (Logos) (العقل - الروح - النفس) لهرقليطس وبسطتها تمهيداً فسوتها مفهوماً مادياً ، وكما أن الاشتراكية المرتكزة الى الداروينية قد « مكنت » (جعله ميكانيكياً) فكرة غوته العميقة في التطور ، كذلك عاجلت البوذية التصور البراهمي للكارما (Karma) وهذا فكرة كائن يكمل ذاته بنشاط ، وكثيراً ما اعتبرت البوذية هذه الفكرة ، فكرة مادية بوصفها مادة عالم في سباق التحول .

والآن يتضح لنا أن ما نراه ماثلاً أمامنا ، انما هو ثلاثة أشكال من العدمية ، والعدمية وفق مفهوم نيتشه . فنحن نرى ، في كل حالة من الحالات الثلاث ، مثل الأمس العليا والأشكال الدينية والفنية والسياسية التي نمت خلال قرون طوال من الزمن محاولة متلوفة ، ولكن حتى في هذا العمل الأخير ، عمل وجود الذات وإنكارها ، نرى أن كل حضارة تستخدم رمزها الأولي رمز كامل وجودها ، لانجاز هذا العمل ، فالعدمي الفاروسي (إبسن أو نيتشه ، ماركس أو فاغنر) يدمر المثل العليا ، أما العدمي الأبولوني (ابيقور أو انتيستينس أو زينون) فإنما يقف متفرباً على هذه المثل وهي تتهاوى أمام عينيه ، وأخيراً فان العدمي الهندي ينسحب من أمام هذا المشهد لينطوي على نفسه .

إن الرواقية تتجه الى تدبير المرء لشؤون نفسه الخاصة ، الى الكائن الموجود حاضراً فقط ، ولا تهتم بالمستقبل أو الماضي أو الجار . أما الاشتراكية فهي المعالجة الديناميكية للموضوع ذاته ، وهي دفاعية كالرواقية ، ولكن ما تدافع عنه ليس هو الموقف ، بل إنما هو تفسير الحياة وانتاجها ، وهي أكثر من هذا ، إذ إنها دفاعية هجومية ، وذلك لأنها باندفاعها الجبار الى البعد تنشر ذاتها على كل المستقبل والجنس البشري الذي سيخضع لنظام واحد . أما البوذية التي لا يستطيع سوى المستهتر بالأبحاث الدينية أن يقارنها بالمسيحية ، فمن الصعب أن تترجم الى كلمات اللغات الغربية . ولكن من الجائز لنا ان نتحدث عن نيرفانا رواقية وان نشير الى ديوجينيس كدليل عليها ، كما وأنه من الجائز لنا ايضاً ان نتصور وجود نيرفانا اشتراكية ، فهذا التصور له ما يبرره طالما التعب الاوروبي يغطي هروبه من الصراع لأجل البقاء تحت شعارات السلام العالمي والانسانية والتآخي بين الشعوب والأمم . ومع هذا فليس هناك أي شعار من هذه الشعارات يقترب من غموض البوذية الغريب في مفهومها للنيرفانا فالأمر يبدو لنا في هذه الحال انه بالرغم من تجاوز نفس حضارة هرمة ما آخر منجزاتها الى الموت ، إلا أن نفس هذه الحضارة تثبت غيورها كسابق عاداتها بأكتف ملكاتها الخاصة بها جوهرراً وتعض على محتوى شكلها بالنواجذ وتلتصق به برمزها الاولي الغريزي شديد التصاق .

ليس هناك من شيء في البوذية يمكن اعتباره مسيحياً ، كما وانه ليس هناك من أمر في الرواقية نستطيع أن نجد في السلام عام ١٠٠٠ ، وليس هناك من شيء يشترك فيه كونفوشيوس والاشتراكية .

إن شبه الجملة التالية : (Si duo faciunt idem non est idem) التي يجب أن تتوج كل منجزة تاريخية تعالج الصيرورات الحية الفريدة في حدودها ولا تعالج الصيررات (جمع صير) المنطقية والسببية (العلية) والمفهومة رقماً ، هي شبه جملة تنطبق بصورة خاصة على التعابير الحتمية لحركات الحضارة . فالكينونة في كل المدينيات لا تخضب (لا تعود تخضب) بالنفس ، بل إنما يصبح العقل مخضبها وغامرهما ، ولكن العقل في كل حضارة منفردة هو ذو تركيب خاص وخاضع

للغة شكل الرمزية الخاصة بها ، ولذلك وبسبب كل هذه الافراية (لاحظ قال
افراية لا فردية - المترجم) التي تتمتع بها الكينونة التي تعمل دون وعي وتصوغ
إبداعات آخر أطوارها على السطح ، تصبح قرابة الأمثلة بعضها من بعض ، وذلك
في فحوى الموضع التاريخي ومغزاه ، أمراً ذا أهمية حاسمة .

أما ما تخرج هذه الأمثلة به الى ميدان التعبير ، فهذا هو قضية اخرى ، ولكن
الحقيقة الشاهدة على ان هذه الامثلة قد عبرت عنه تطبعها بطابع « المعاصرة » ، بعضها
للأخرى . فهناك نكهة رواقية في انكار البوذية للحياة الثابتة العزم الماقدة الزية ،
زد على ذلك أن هناك الآن وهماً قائماً وموجوداً يقول بانطباق « كاتارسيس » ،
الدراما الاتيكية على فكرة النرفانا ، كما وان الانسان يحس بأث الاخلاقية
الاشتراكية ، بالرغم من اعطاء تطورها فرصة تبلغ قرناً كاملاً من الزمن ، فانها لم
تبلغ بعد شكلها النقي القاسي الخاص بها والذي ستملكه في نهاية المطاف . ومن
الجانز أن عقود السنين القادمة ستعطيها الصيغة الناضجة التي اعطاها « كريستوس »
للرواقية . ولكن يوجد حتى الآن مظهر من الرواقية في الاشتراكية ، وذلك
عندما تكون تلك الاشتراكية ذات الطراز الأرقى والنداء الى الدائرة الأضيق
من الناس ، وحينما يكون نازعها هو ذاك النازع الروماني البروسي ، هذا النازع
المطلق في لاشعبيته والذي ينزع ابدأ الى الانضباط الذاتي وإنكار النفس أمام
مفهوم الواجب العظيم ، كما وأن في الاشتراكية مظهراً من البوذية ، ألا وهو
احتقار السهل الآني والتمتع بالحاضر .

ومن جهة اخرى فان للاشتراكية ايضاً دون شك ذلك المظهر الابيقوري
الذي يجعلها في تلك الصيغة فقط ذات أثر فعال في ظاهر المجتمع وأسفله وذلك
بوصفه مثلاً شعبياً أعلى تمارس فيه عبادة الافراد للذة (Hedonism) باسم
الجميع ، (وليس صحيحاً ان كل فرد يمارس هذه العبادة لنفسه) .

إن لكل نفس ديناً الذي هو كلمة من كلمات وجودها . فكل الاشكال
الحية التي تعبر النفس بواسطتها عن ذاتها (أي كل الفنون والمذاهب والنظريات

وكل عمود وببت شعر وفكرة) هي اشكال مطلقة في دينيتها ويجب ان تكون كذلك. ولكن حالما تطل المدينة برأسها وتوطد اقدامها لا تستطيع هذه الاشكال أن تبقى على الحال التي ذكرت . وذلك لأنه لما كان جوهر كل حضارة هو الدين ، لهذا فان جوهر كل مدينة هو اللادين (والكلمتان هما مترادفتان) ، إذ أن ذاك الانسان الذي لا يستطيع أن يحس بهذا في إبداعية مانيت في تضادهما وفيلاسكينز ، وفاغنر في تباينه وهابدين ، ولبسوس في تعارضه وفيدياس ، وتيو كريتوس في تضاده وبندار ، فإنه انسان لا يعرف ماذا يعنيه الأفضل في الفن ، فحتى فن الر كوكو في إبداعاته البكماء هو فن ديني ايضاً ، لكن بنايات روما حتى عندما تكون هذه البنايات هياكل هي بنايات لا دينية فاللمسة الواحدة من الهندسة المعمارية الدينية التي كانت موجودة في روما القديمة كانت « البانشيون » ذو النفس المجوسية المتطفلة ، أي المسجد الاسلامي الاول ، فابن المدينة العالمية الكبرى (ابن الاسكندرية في تضاده وابن اثينا وابن باريس في تباينه وابن بروج (Bruges) وابن برلين في تعارضه وابن نرنبرغ) هو لا ديني من قمة رأسه حتى اخمص قدمه ، والمخداراً حتى الى منظر شوارعه وذكاء الوجوه الجاف . وكذلك ايضاً هي العواطف الاخلاقية التي تنتمي الى لغة شكل ابن المدينة العالمية الكبرى ، فهي لا دينية ومعدومة النفس .

إن الاشتراكية هي الشعور الفاوستي بالعالم الذي يلائم اللادينية ، أما المسيحية المدعوة كهذا ، (المسيحية المصنفة حتى بالمسيحية الحقيقية) والتي يتشدد بها دائماً الاشتراكي الانكليزي ، فانها تبدو لهذا الاشتراكي شيئاً ما مجرداً من « المذهبية الاخلاقية » . زد على ذلك أن الرواقية كانت هي ايضاً بدورها حركة لا دينية اذا ما قورنت بدين اورفيوس ، وكذلك هي ايضاً البوذية في حالة مقارنتها والفيدية .

ولا يهنا من بعيد أو قريب كون الرواقي الروماني قد وافق وأقر بعبادة الامبراطور ، وان البوذي المتأخر زمناً قد أنكر وبإخلاص الحاده ، أو ان الاشتراكي يلقب نفسه بالمفكر الحر الجاد ، أو انه يذهب حتى الى الايمان بالله ، فانطفاء الدين الباطني الحي هذا ، الذي ينم بالتدريج عن أقل العناصر تفاهة في كينونة الانسان ، والذي يصبح ظاهرياً (Phenomenal) في صورة العالم التاريخية عند انعطاف الحضارة الى المدنية ، هو ذاك الذي اسميته بالطور الخارج من أطوار حياة الحضارة ، وبوقت التبديل الذي يفقد فيه جنس بشري ما خصه الى الأبد ، والذي يحل فيه البناء محل الانجاب . إن العقم (ولنفهم هذه الكلمة بكل جديتها المباشرة) يطبع عقل انسان المدينة العالمية الكبرى بوصفه دلالة على المصير المكتمل ، وهو ايضاً من أشد حقائق الرمزية التاريخية تأثيراً وأبلغها قولاً بأن التغيير لا يكشف عن نفسه فقط في حمود كل من فن عظيم أو كرم أدبي أو فكر رائع أو أسلوب عظيم في كل الميادين ، بل انما يكشف عنه نفسه في شهوانية وغلبة العاقر « والانتحار السلالي » للجهاير العريضة المعدومة الجذور ، وهذه ظاهرة ليست خاصة بنا فقط ، بل اننا قد لاحظناها ورثناها وطبعاً لم تعالج في كل من الامبراطورية الرومانية والامبراطورية الصينية.

-٧-

أما فيما يتعلق بالممثلين الأحياء لهذه الابداعات الجديدة والمجردة في عقلانيتها ، فاننا لا نستطيع أن نشك أبداً في وجود رجال « النظام الجديد » الذين يجد فيهم كل زمان انحطاط آمالاً كهذه . فهؤلاء الرجال هم عامة المدينة الكبرى المائنة وجمهور المدينة الذي لا جذور له والذي حل محل الشعب وعشيرة الحضارة التي

نشأت من الارض وعاشت كالفلاحين حتى في المدن .
إن هؤلاء الرجال هم المتسكعون في أسواق الاسكندرية وروما وقراء
الصحف في عصرنا هذا ، إنهم ذاك الانسان « المثقف » الذي « يصنع »^(١) بين فينة
وأخرى مذهباً عقلياً متوسطاً وكنيسة للتبشير ، إنهم انسان المسارح وأما كن
اللهو والرياضة ، « وأوسع الكتب والسلع رواجاً » . إن هذه الجماهير المتأخرة في
ظهورها وليس « الجنس البشري » هي موضوع الدعاية من رواقية واشتراكية ،
والانسان يستطيع ان يقارن بها الظاهرة الماثلة لها في كل من الامبراطورية المصرية
الجديدة والهندية والبوذية والصين الكونفوشية .

وينطبق على هذه الظاهرة شكل خاص للتأثير الشعبي ، وهو خطاب التشهير
(Diatribe) . ونحن اذا ما لاحظنا أولاً هذه الظاهرة كظاهرة هيلينية ، فاننا
نجدها ظاهرة فعالة في كل المدينيات ، فهي جدلية وعملية وعامية سداة ولحمة ،
تتحل التحريض الجريح للمرء الصغير الذكي محل إبداع الانسان العظيم القديم المليء
بالمعنى ، وتستبدل الفكر بالاهداف ، والرموز بالمناهج .

إن عنصر التوسع هو عنصر مألوف لكل المدينيات ، فاستبدال الفراغ الباطني
بالفراغ الظاهري يميز هذا الأمر ايضاً ، إذ أن الكمية تحل محل النوعية ، والانتشار
يتربع فوق سدة التعميق ، لكن علينا ألا نخلط بين هذا النشاط العجول والضحل
وبين الارادة الفاعلية للقوة ، فكل ما في الأمر أن الحياة الباطنية المبدعة قد
انتهت وان الوجود العقلائي يمكن الحفاظ عليه مادياً بواسطة الأثر الظاهري فقط
في المدينة ، ولهذا فان خطاب التشهير ينتهي بالضرورة الى « دين اللا ديني » وهو
الشكل المميز الذي يتلقاه « شفاء النفوس » . ولهذا فان خطاب التشهير يبدو لنا
كالوعظ الهندي والبلاغة الكلاسيكية والصحافة الغربية ، وهو لا يبدو الافضل
بل الاكثر ، كما انه لا يتوجه الى الافضل بل الى الاكثر عدداً ، وهو يقوم

١ - لاحظ يصنع .

وسائله بعدد النجاحات التي اكتسبها بواسطة الاكثر عدداً ، فهو يستبدل بواسطة الخطابة والكتابة بالتفكير المتأمل القديم بالدعارة اللوطية التي تملأ وتسيطر على قاعات المدينة العالمية واسواقها . وكما أن كل الفلسفة الهيلينية هي فلسفة خطابية بلاغية ، وكذلك فإن الاسلوب الاجتماعي الاخلاقي لرواية « اميل زولا ودراما إبسن » هو ايضاً اسلوب صحافي . أمّا اذا كانت المسيحية قد تورطت في توسعها الروحي الأصيل بهذه الدعارة الروحية ، فعندئذ يجب ألا نخلط بينها وبين الاسلوب الصحفي ، فلقد أخطأنا دائماً تقريباً في فهم الهدف الجوهري للتبشير المسيحي .

فالمسيحية البدائية كانت ديناً مجوسياً وكانت نفس مؤسسها عاجزة تماماً عن ممارسة النشاط الوحشي دون حصافة أو عمق . ولقد كانت ممارسة بولس الرسول الهيلينية هي التي قدمتها (بالرغم من المعارضة الحاصلة للطائفة الأصلية كما هو معروف) الى الجمهور الصخاب المتحضر الدغماتي في الامبراطورية الرومانية . ومع ما قد كان عليه أثره من ضالة شأن في التلون الهيليني ، فإن هذا كان كافياً لجعل منه ظاهرياً جزءاً من الحضارة الكلاسيكية .

إن المسيح قد اجتذب الى داخله الفلاحين وصيادي الاسماك ، بينما أن بولس الرسول قد كرس نفسه للمدن العالمية الكبرى ، وللشكل المدني (لاحظ قلنا مديني نسبة الى مدينة - المترجم) للدعاية .

إن كلمة وثني (Pagan) لا تزال تعيش حتى هذا اليوم (فهي تعني الرجل ذا المدفأة ، المصطلي ، أو الريف) كي تعلمنا أية دعاية تلك هي التي أثرت أخيراً فينا . والحق يا له من فرق ، ويا له من تعارض عمودي بين بولس الرسول وبين بونيفاسيوس (Boniface) الفاوستي الشخي ، بونيفاسيوس المتوحد في الغابات والوديان والراهب البنديكتي المغتبط المصلح المزارع ، والفرسان التبتون فرسان الشرق السلافي ! فهناك تفجر الشباب مرة أخرى يانعاً تواقاً في المنظر الطبيعي للفلاح ، ولم تظهر خطابات التشهير في الريف إلا في القرن التاسع عشر وذلك عندما شاخ المنظر الطبيعي وهرم كل التصوير الزيتي المتعلق به فأسمى عالمًا

يرتكز الى المدينة العالمية الكبرى التي تقطنها الكتل والجمهير . وللريفية الحقيقية مكانة ضئيلة في ميدان وجهة النظر الاشتراكية تتساوى في ضآلتها والمكانة التي تحتلها في ميدان وجهات نظر بوذا والرواقية .

والآن فقط ينتصب في المدن الغربية الكبرى نموذج من الناس كنموذج بولس الرسول تماماً ليتصوروا أن في المسيحية أو من الحركات المناهضة للمسيحية « عللاً » (مسيات) اجتماعية أو صوفية وفكرراً حراً ، أو صناعة لسلع دينية خيالية .

إن هذا الانعطاف الحاسم نحو النوع الواحد المتبقي من الحياة ، (وأعني به الحياة كواقعة تعالج على ضوء العلاقات البيولوجية والسببية) العلية بدلاً من أن تعالج على ضوء المصير . يتجلى بصورة خاصة في العاطفة الاخلاقية التي يندفع بها الناس نحو فلسفات الهضم والتغذية والصحة . فقضايا الخمر والنباتية (Vegetarianism) تعالج اليوم بوقار وجدية دينيين ، وهذه القضايا على ما يظهر هي أشد الأمور خطورة بالنسبة الى « الجنس البشري للنظام الجديد » والتي تستطيع أجيال مرأى الضفدعة أن تعالجها . ولا شك في أن الأديان الوليدة عندما تقف على أعقاب حضارة جديدة (كالاديان من فيدية وأورفية ومسيحية المسيح والمسيحية الفاوستية الالمانية القديمة ، المانيا الفروسية) ستحس بمذلة ومهانة إذ تُلقي حتى بلحمة على قضايا من هذا النوع . لكن في أيامنا هذه فإن الانسان يرتفع الى مستواها . فمن المستحيل على المرء أن يفكر بالبوذية دون أن يفكر بالحمة الجسدية التي تفرضها هذه كي تتلاوم والحمة الروحية ، زد على ذلك أن هذه القضايا كانت تتزايد أهميتها يوماً بعد آخر في نظر السفسطائيين وفي دائرة « انتيستينس » والرواقية والمشككين . وقد كتب حتى أرسطو في موضوع الخمر وعالجت سلسلة كاملة من الفلاسفة المذهب النباتي .

أما الفرق الوحيد بين المناهج الأبولونية والمناهج الفاوستية في هذا الموضوع فهو أن التكليبي (المؤمن بالمذهب الكليبي) قد اشترع النظريات لهضمه الخاص فقط ، بينما أن شو قد اشترعها للجميع . فالأول لا يبالي بالغير ، أما الثاني فيبالي بملاء .

وحتى نيتشه كما نعرف عالج أيضاً قضايا كهذه في « Ecce Homo » علاجاً ذا
نكبة .

-٨-

ولنستعرض مرة أخرى الاشتراكية (بصورة مستقلة عن الحركة الاقتصادية
التي تحمل الاسم نفسه) وذلك بوصفها المثال الفاوستي لأخلاقية المدنية . إن اصدقاءها
يعتبرونها الشكل القادم للمستقبل ، بينما أن أعداءها يرون فيها علامة انحطاط ودلالة
على الانهيار ، وكلا الطرفين محقان فيما ذهبوا اليه . فنحن جميعاً اشتراكيون
شئنا أم أبينا ، أقصدنا أم لم نقصد ، وحتى مناهضة الاشتراكية ذاتها ترتدي طابع
الاشتراكية وتترى بزيها .

وكذلك ، ومدفوعاً بضرورة بمائلة ، كان الجنس البشري الكلاسيكي في
المرحلة المتأخرة زمناً ودون أن يدري ، رواقياً في مذهبه ، فالشعوب الرومانية
بأكملها ، كجسد ، كانت لها نفس رواقية . فالروماني الأصل الذي كان يشن على
الرواقية أشد الحملات وأعنفها ، كان أشد تزمناً في رواقيته حتى من أي يوناني دان
بها واعتنقها ، زد على ذلك أن اللغة اللاتينية في القرون الأخيرة التي سبقت مولد
المسيح كانت أشد ابداعات الرواقية جبروتاً .

إن الاشتراكية الاخلاقية هي الحد الأقصى التي يمكن أن يبلغه شعور بالحياة
يدين بمبدأ الهدفية وذلك لأن حركة الحياة الاتجاهية ، التي يحس بها على أنها زمان
مصير ، عندما تقسو وتتصلب تتخذ عندئذ شكل آلة ذهنية للوسيلة والغاية . فالاتجاه
هو الحي بينما أن الهدف هو الميت ، كما وأن حيوية التقدم المنفعلة هي شمولية في
فاوستيتها ، أما الفضلة الميكانيكية - التقدم - فهي اشتراكية حصراً ، وكلاهما
يرتبطان بعضاً ببعض ارتباط الجسد بهيكله العظمي ، ومن هاتين فأت الصفه

الشمولية هي التي تميز الاشتراكية من البوذية والرواقية ، فالبوذية في مثلها الأعلى النرفانا ، وكذلك الرواقية في الاثاراكسيا ، لا يقلان في قصديهما عن الاشتراكية ميكانيكية، لكنها لا يعرفان أي شيء عن حيوية التوسع الديناميكية للاشتراكية ، وإرادتها للانهاية وشغفها بالبعد الثالث .

وبالرغم من المظاهر الخارجية للاشتراكية ، فإن الاشتراكية الاخلاقية ليست بمنهاج شفقة واحسان ، أو منهاج إنسانية وسلام وعناية كريمة ، بل انما هي منهاج الارادة للقوة . وكل فهم آخر لها غير هذا هو فهم وهم متوهم . فهدف الاشتراكية هو هدف استعماري سداة ولحمة ، نعم انما تنادي بالبر ، لكنها تعني البر في مفهومه التوسعي ، ولا تعني البر بالعليل المروض ، بل انما تعني البر بالانسان الحيوي النشيط الذي يجب أن يُعطى ومن المتوجب أن يعطى الحرية في الفعل (لاحظ قلنا الفعل لا العمل) بغض النظر عن عقبات الثروة والمولد والتقليد التي تعترض سبيله . إن الاخلاق العاطفية ، الاخلاق الموجهة الى السعادة والانتفاعية هي ليست أبداً الغريزة الباتة الجازمة في داخلنا مهما حاولنا أن نقنع أنفسنا بخلاف ما قلت . إن رأس العصرية الأخلاقية وصدرها يجب أن يكون دائماً وأبداً « كنت » (وهو من هذه الناحية تلميذ لروسو) الذي يطرح جانباً من فلسفته الاخلاقية النازع الى الشفقة ويشترع القانون القائل : « افعل كذا ل... » إن جميع المذاهب الاخلاقية من هذا النوع تعبر ويُقصد من ورائها أن تعبر عن الارادة للانهاية وهذا ما يستوجب قهر البرهه ، قهر الحاضر وصدر صورة الحياة . فلدينا بدلاً من القانون الرواقي القائل « المعرفة فضيلة » حتى لدى « بايكون » القانون القائل : « المعرفة قوة » ، فالرواقي يأخذ العالم كما هو ، أما الاشتراكي فهو يريد أن ينظمه ويصوغه جوهرأ وشكلاً صياغة جديدة كي يملأه بروحه الخاصة ، لذلك فالرواقي يتلاءم ويتوافق أما الاشتراكي فانما يأمر ، فهو يريد لكامل العالم أن يطبع بطابع نظرته ، وهكذا ينقل الاشتراكي فكرة « نقد العقل المجرد الى الميدان الاخلاقي . هذا هو المعنى النهائي للملزم الأمر الذي يُعدل ويصلح في القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية على حد سواء . (فلتفعل كأن المبادئ المقررة التي تمارسها هي التي

ستصبح بارادتك قانوناً للجميع .) وهذا النزاع المستبد الطاغى لا تفتقر اليه حتى أضحل ظاهرات الزمان (العصر) .

لانه ليس الموقف أو السحنة ، بل انما النشاط هو ذلك الذي يجب أن يعطى شكلاً . وكما كانت الحال في مصر وفي الصين ، فان الحياة تعتبر فقط ذات قيمة بوصفها فعلاً ، ان «مكنكة» (جعله ميكانيكياً) المفهوم العضوي للفعل هي التي تقود الى مفهوم العمل كما يفهم بصورة عامة . أي الشكل المتبدن للفعالية الفاعلية . فهذه الاخلاق ، هذا النزاع اللجوج اللجوج الى اعطاء الحياة أشد ما يتصوره الخيال فعالية من أشكال ، هو أقوى من العقل الذي تصبح مناهجه فعالة فقط طالما هي تقع أو يفترض خطأ أن تقع في اتجاه هذه القوة ، وإلا إذا كانت هذه المناهج خلافاً لما ذكرت فانها تبقى مجرد كلمات . وعلينا أن نميز في كل أساليب التجديد بين الجانب الشعبي بما فيه من كسل بهيج سار (*dolce far niente*) وقلق على الصحة والسعادة والتحرر من الهم والسلام الكوني (وبكلمة أخرى المثل العليا المزعومة المسيحية) وبين أخلاقية المجتمع الأرقى التي تقدر فقط الأفعال التي هي ككل شيء فاوستي آخر) لا تفهمها الجماهير ولا ترغب فيها ، هذه الجماهير التي تعبد بصورة عامة المهدف ولذلك تقدر العمل (لاحظ قال العمل لا الفعل - المترجم) ونحن إذا ما أردنا أن نضع قبالة الشعار الروماني « *Panem et circenses* » (الحبز وألعاب السيوك) (الذي هو الرمز الختامي للوجود الابيقوري الرواقي ورمز الوجود الهندي أيضاً بمفهومه الأعمق) شعاراً لأهل الشمال (والصين القديمة ومصر) بحيث يجيء مطابقاً لذلك الشعار ، فان هذا الشعار سيكون « حق العمل » . هذا كان قاعدة مفهوم « فيختي » (*Fichte*) البروسي شكلاً وجوهراً (والاروبي الآن) لاشتراكية الدولة ، وهذا الشعار سيبلغ أوجه في آخر مراحل التطور المرعبة حيث يسمي شعار « الواجب نحو العمل » .

ولنتأمل أخيراً فيما في الاشتراكية من نابوليونية ، في إرادة البقاء ، الإرادة للديمومة . لقد كان الانسان الابولوني يتطلع وراءه الى العصر الذهبي ، وكان تطلعه هذا يريجه من عناء التفكير بما هو آت .

أما الاشتراكي (فاوست المتحشرج في الجزء الثاني) فهو إنسان ذو اهتمام تاريخي يشعر كأن المستقبل هو واجبه وهدفه ويعتبر السعادة الآنية، سعادة البرهة، غير ذات قيمة إذا ما قورنت بالمستقبل، لكن الروح الكلاسيكية كل «أوراكلها» Oracles وطيرانها (Omens) تريد فقط أن تعرف المستقبل، أما الروح الغربية فأنما تتوخى أن تصوغه وتقوله .

إن الملكة الثالثة هي المثل الأعلى الجرماي، فابتداء من يواكيم فون فاويرس حتى نيتشه وإبسن، كان كل رجل عظيم (وهؤلاء هم سهام من حنين قذف بها الى ضفة النهر الاخرى على حد تعبير زردشت) قد ربط حياته الى الصباح الخالد . أما حياة الاسكندر فكانت نوبة من حمى عجيبة مدهشة، وحلماً يتضرع الى العصور الهوميروسية من القبر، لكن حياة نابليون كانت عملاً شاقاً وكدحاً هائلاً، ولم يكن يكدح من أجل نفسه أو فرنسا بل انما كان الكادح من أجل المستقبل .

ومن المستحسن أن نعود لنذكر هنا بالحقيقة القائلة بأن كل حضارة من شتى الحضارات العظمى قد صورت تاريخ العالم بطريقتها الخاصة . فالإنسان الكلاسيكي رأى فقط نفسه ومستقبله حاضرين معه حضوراً سكونياً ولم يسأل أبداً «من أين؟» والى أين؟ » فالتاريخ الكوني كان بالنسبة اليه فكرة مستحيلة . وهذه هي الطريقة السكونية في التطلع الى التاريخ، أما الرجل الجوسفي فيرى التاريخ الكوني كدراما كونية عظمى تتألف من الخلق والصهر والسبك، وصراعاً بين النفس والروح، الخير والشر، الله والشيطان، (حدوثاً محدداً تحديداً حاسماً يبلغ أوجه في ظهور المخلص الفادي) . لكن الإنسان الفاوستي يرى في التاريخ انفتاحاً شديداً على هدف (نحو هدف) ويرى في سياق عصوره القديمة والوسيطة والحديثة صورة ديناميكية، وهو لا يستطيع أن يصور التاريخ لنفسه بطريقة أخرى غير هذه . وهذا المنهاج الذي يعتمد حقبات ثلاثاً هو ليس على حاله هذه تاريخ العالم العام، لكنه صورة تاريخ العالم كما يدركها الاسلوب الفاوستي، وهي صورة تبدأ مع الحضارة الغربية وتنتهي بنهايتها، والاشتراكية بفهمها الأرفع هي منطقياً تاج هذه الصورة، وكان شكل دولتها الباتة الجازمة مغمداً فيها منذ

المهود الغوطية فما بعد .

وهنا أيضاً تصبح الاشتراكية (في تباينها والرواقية والبوذية) تراجيدية .
والحق انه لذو مغزى خطير ان نيتشه الذي يعالج بصفاء وثقة تأمين ما يتوجب
تدميره وما يجب أن يعاد تقويمه ثورياً ، يضل ويفقد ذاته في عموميات ضبابية حالما
ينطلق الى بحث « الى أين » أي الهدف . فنقده الانحطاط نقد لا يمكن أن يُرد
عليه ، لكن نظرية السورمان هي بمثابة قلعة بنيت في الهواء . وهذه أيضاً حال
إبسن ، (« براند وروزميرسولم » ، الامبراطور والجليلي » ماستربيلدر)
وكذلك فاغنر وكل واحد غير هؤلاء .

وهذا تكمن ضرورة عميقة ، لأنه ابتداء من روسو فما بعده لم يعد للانسان
الفاوستي من شيء هو مدار أمل وذلك فيما يتعلق بأسلوب الحياة العظيم . فشيء ما
قد انتهى والنفس الشمالية قد استهلكت امكاناتها الباطنية ولم يبق من القوة
الديناميكية واللاحاح اللذين عبرا عن نفسها برؤى تاريخية عالمية للمستقبل (رؤى
تبلغ دائرة قصدها دورة الفية من السنين) سوى الضغط المجرد ، حنين العاطفة الى
الابداع ، الشكل دون المحتوى .

لقد كانت هذه النفس إرادة ، ولا شيء غير إرادة . وقد احتاجت الى هدف
لحينها الكولومبوسي ، وكان عليها على الأقل أن تعطي نشاطها الفطري الملازم لها
معنى وموضوعاً وهمين . وهكذا فان ناقداً اشد حذافة سيجد أثراً من هجلمار
اكدال (Hjalmar Ekdal) في كل عصرية وحتى في ظاهراتها الارتفاع .
لقد دعاها إبسن بكذبة الحياة . وهناك شيء ما من هذه الكذبة في كامل ذهن
المدنية الغربية ، وذلك طالما العصرية تطبق نفسها على مستقبل الدين والفن والفلسفة
والهدف الاجتماعي الاخلاقي والمملكة الثالثة . وذلك لأنه يكمن عميقاً تحت هذه
العصرية شعور كئيب لا يمكن كبته أو كبحه ، وكل ما نراه من هذه الجحيا المحبومة
فانما هو مجهود نفس لا ترتاح الى خداع ذاتها . هذه هي الحال التراجيدية (قلب
العكس لدافع هملت) التي انتجت مفهوم نيتشه المنفعل ، مفهوم « العودة » الذي لم
يؤمن به حقاً أحد ، لكن نيتشه تشبث به وعض عليه بنواجذه خشية أن ينزلق منه

شعوره بالرسالة وكذبة الحياة هذه هي الأساس الذي قامت عليه بيروث Bayreuth (والتي قد تكون شيئاً ما حيث أن بيرغاموم كانت شيئاً ما) وخيط من هذه الكذبة محبوك في كامل نسيج الاشتراكية وفي كل ميادينها من سياسية واقتصادية واخلاقية ، والتي ترغم نفسها على جهل الجدية المدمرة المبيدة ، جدية مضامينها النهائية الخاصة ، كي تبقى على حياة الوهم القائل بالضرورة التاريخية لوجودها الخاص .

-٩-

ويبقى أمامنا أن نقول كلمة في مورفولوجي تاريخ فلسفة . ليس هناك من شيء يسمى الفلسفة « مجد ذاتها » فلكل حضارة فلسفتها الخاصة التي تشكل جزءاً من كامل تعبيرها الرمزي وتؤلف مع معضلاتها المحيرة ومناهج فكرها زخرفاً ذهنياً يرتبط وثيق ارتباط بزخرف الهندسة المعمارية وبفنون الشكل . ونحن إذا ما القينا بنظرة بعيدة المرمى عالية الإطالة فاننا لا نجد ما تدبرته « الحقائق » والمفكرون فصاغوه في كلمات كل حسب مدرسته الخاصة بالغ الأهمية بل إنما نجد قليلها ، وذلك لأن في الفلسفة ، كما هي الحال في كل فن عظيم ، تشكل المدارس والتقاليد ومستودعات الاشكال العناصر الاساسية . والأهم أهمية لا متناهية من الاجوبة إنما هو الاسئلة واختيارها وشكلها الباطني . وذلك لأن الطريقة الخاصة التي يعرض بواسطتها الكون الكبير نفسه على انسان حضارة معينة مدرك ، هي التي تقرر بداهة كامل الضرورة لتوجيهها والطريقة في توجيهها .

فلكل من الحضارات الكلاسيكية والفاوستية ، وكذلك الهندية والصينية ، طريقة المعينة الخاصة في السؤال ، وأكثر من ذلك فأن جميع الاسئلة العظمى لكل حضارة تطرح في مستهل البداية . فليس هناك من أية قضية حديثة لم يرها

العصر الغوطي ولم يصغ لها شكلاً ، كما وانه ليست هناك أية مشكلة هيلينية لم تقترب من رحاب تعاليم المعبد «الاورفي» .
ولا يهينا ابداً ما اذا كان الانعطاف المراءوغ للفكر يعبر عن نفسه شفهاً هنا وبواسطة الكتب هناك ، كما وأنه لا يهينا أيضاً ما اذا كانت كتب كهذه هي منجزات شخصية ، منجزات « أنا » كما هي الحال بيننا ، أم انها كتل مائعة من النصوص كما كانت الحال في الهند ، أو ما اذا كانت النتيجة هي مجموعة من المناهج القابلة للفهم ، أو كانت ، كما في مصر ، لمحات الى الأسرار النهائية متصفة بتعابير من فن وطقوس دينية . فمها تعددت التنوعات ، فإن المجري العام للفلسفات بوصفها أنظمة عضوية هو هو .

ففي بداية كل مرحلة نبع تكون الفلسفة وهي المرتبطة ارتباطاً وثيقاً الى الهندسة المعمارية العظيمة والدين ، الصدى الذهني لحياة متمايزية جبارة ، ويكون واجبها أن تقيم نقدياً السببية (العلية) المقدسة داخل صورة العالم المنظورة بعين الايمان . فالرتب الأساسية لا للعلم فقط بل للفلسفة أيضاً تعتمد ، ولا تفتقر ، على عناصر الدين المطابق لها . لذلك فان المفكرين في عصر النبع هذا ليسوا مفكرين روحياً فقط ، بل انهم يحتلون فعلاً مراتب الكهنة . على هذه الشاكلة كانت المدرسيون والصوفيون في القرون المبكرة من العهود الغوطية والفيديّة والموميروسية والعربية . وحينئذٍ المرحلة المتأخرة زمنياً ، وليس قبلها ، تصبح الفلسفة فلسفة مدنية ودينية وتحرد نفسها من التبعية للدين ، وتتجرأ حتى على جعل ذاك الدين موضوعاً لنقدها الايستمولوجي . لقد كان الموضوع العظيم للفلسفات من براهمية وايونية وباروكية هو مشكلة المعرفة . اما الروح الحضريّة فانها تستدير لتتطلع الى نفسها كي تقيم الفرضيه القائلة بأنه ليست هناك من منصة حكم للمعرفة أرفع من نفسها ، وبهذه الفكرة تقترب أكثر فأكثر من الرياضيات العالية ، وبهذا يصبح لدينا بدلاً من الكهنة أناس دنيويون ، من رجال دولة وتجار ومكتشفين ، جربوا في المراتب الرفيعة وامتحنوا في الوجائب السامية ، أناس ترتكز آراؤهم في الفكر الى التجربة العميقة للحياة . من هذا الطراز هي السلاسل من المفكرين الممتدة من

طاليس الى بروتاغوراس ومن يكون الى هيوم ، والسلاسل من المفكرين ما قبل كوفونشيوس وبوذا ، هؤلاء المفكرون الذين لا نعرف عنهم اكثر من انهم كانوا موجودين .

ويشكل « كنت » وأرسطوطاليس كل منها آخر حلقة في سلسلته ، فبعد هذين يدخل فلاسفة المدنية ميدان الوجود . ان الفكر يبلغ في كل حضارة الذروة ، فهو يطرح الأسئلة ويجيب عليها بقوة تعبير ذهني تتزايد طرداً حتى يستهلك قوته ، ثم يبدأ بالانحطاط وتصبح قضايا المعرفة في كل ميدان تكرار تافهة مبتذلة لا معنى لها أو مغزى .

ف هناك مرحلة ميتافيزيقية ذات نظرة دينية في الأصل لكن نظرتها تسمى عقلانية عندما تبلغ نهايتها (وتكون الحياة والفكر عند نهاية هذه المرحلة لا يزالان يحتويان على شيء ما هيويلي ، (Chaos) على ذخيرة لم تستنزف بعد ، تمكنها من الابداع الفعال) .

وهناك مرحلة أخلاقية تصبح فيها الحياة نفسها حياة المدينة العالمية الكبرى ، التي تبدأ (باستدعاء) بالبحث ، ويتوجب عليها أن تستخدم ما يكون لديها من فضلة قوة ابداع في سلوكها الخاص ولصيانة ذاتها . أما في المرحلة الأولى فإن الحياة تكشف عن نفسها ، لكن المرحلة الثانية تجعل من الحياة مادتها وموضوعها ، زد على ذلك أن الحياة في المرحلة الأولى هي حياة « نظرية » (تأملية) بما لهذه الكلمة من مفهوم رفيع ، بينما أنها في الثانية عملية إجبارية ، وحتى منهاج « كنت » هو في طبائعه نتيجة لأعمق نتائج تأمل في البرهة الأولى ، ثم صيغ فيما بعد صياغة منطقية ونظم تنظيمياً منهاجياً .

وهذا ما نراه واضحاً في موقف « كنت » من الرياضيات . وليس هناك من انسان ميتافيزيقي أصيل إلا ونفذ الى عالم شكل الارقام وعاشها في باطنه كرمزية . والحق ان كبار المفكرين الباروكيين هم الذين أبدعوا الرياضيات التحليلية ، والشئ نفسه صحيح ، بعد إجراء التغييرات الضرورية (Mutetis Mutendis) ، بالنسبة الى كبار المفكرين الكلاسيكيين ما قبل سقراط وافلاطون . فديكارت

وليبنتز يقفان الى جانب نيوتن وغاوس ، ويقف فيتاغورس وافلاطون الى جانب آرختاس وارخيدس على قهف التطور الرياضي . ولكن الفيلسوف في « كنت » كان قد اصبح رياضياً مقصراً . فلم يكن نفوذ كنت الى آخر مراوغات حساب التفاضل والتكامل كما ألفاه في عصره الخاص بأعمق من تشربه لبدهيّات (Axiomatics) ليبنتز الاولى . والشئ نفسه يمكن ان يقال عن ارسطوطاليس نفسه ، فبعد هذين الفيلسوفين لم يأت فيلسوف يُعد رياضياً . « ففيختي » وهيجل والرومانتيكيون كانوا بعيدين عن الرياضيات بعد السماء عن الارض ، وكذلك ايضاً كانت حالة زينون وأبيقور . وشوبنهاور يبلغ به الضعف في هذا الميدان حدود التفاهة والسخافة ، أما فيما يتعلق بنيتشه فاننا كلما تحدثنا أقل عن براعته في هذا الحقل فان ذلك أجدى له وأفضل .

عندما فقد عالم شكل الارقام بصيرته فقدت الفلسفة تقليداً عظيماً من تقاليدها ، ومنذ ذلك الحين لم تعد الفلسفة تفتقر فقط الى القوة التوكيدية ، بل إنما أصبحت تفتقر ايضاً الى ذاك الذي نسميه بالاسلوب العظيم للتفكير . وشوبنهاور نفسه اعترف بأنه مفكر مناسبات .

ومع انحطاط الميتافيزيقيا شبت الاخلاق على الطوق ، وأمست فلسفة بعد ان كانت عنصراً ثانوياً في نظرية تجريدية ، ومنذ ذلك الحين امتصت الاخلاق التقسيمات الاخرى وأصبحت الحياة العملية مركز التأمل وموضوع الاعتبار . وانحدرت عاطفة الفكر المجرد ، وغدت الميتافيزيقيا السيدة في الامس الحادمة اليوم ، وغدا كل ما يُطالب به المرء هو أن يقدم اساساً الى الآراء العملية ، وأخذ هذا الاساس ينحدر يوماً بعد آخر من نافل الى نافل ، وشاعت بين الناس عادة احتقار كل ما هو ميتافيزيقي والسخرية بما هو غير عملي والهزء بفلسفة «مقايضة الرغيف بالحجر» . فلدى شوبنهاور توجد كتبه الثلاثة من أجل كتابه الرابع فقط ، و « كنت » اعتقد فقط بأن هذه هي حاله ايضاً ، والحق أن كتابه « نقد العقل المجرد » وليس كتابه « نقد العقل العملي » هو الذي لا يزال جوهر منجزاته . ونحن نجد الفرق ذاته تماماً في الفلسفة الكلاسيكية ما قبل ارسطوطاليس وما بعده ؛ إذ أننا نرى

في الفلسفة ما قبل ارسطوطاليس كوناً كبيراً مدركاً إدراكاً عظيماً حيث لا تضيف اليه الاخلاق أي شيء تقريباً، بينما نرى في الفلسفة ما بعد ارسطوطاليس أن الاخلاق قد أصبحت بكاملها ، والحالة كما 'ذكر' ، كمنهاج ، كضرورة ذات ميتافيزياء غير منتظمة كرسست خصيصاً قاعدة لها . أما انعدام وجود الشك داخل الاسلوب الذي دون به نيتشه نظرياته ذاك التدوين السريع المعروف ، فانه لا يؤثر من قريب أو بعيد في ادراكنا لفلسفة نيتشه الخاصة وفهمنا لها .

كلنا يعلم بأن شوبنهاور لم ينطلق الى تشاؤميته من ميتافيزيائه، بل على العكس، فهو قد 'دفع' اليها ليطور منهاجه بواسطة التشاؤمية التي نزلت به وهو في السابعة عشرة من عمره . ويلاحظ « شو » ، وهو شاهد بالغ الأهمية ، في كتابه « جوهر الابسنية » ويقول بأن باستطاعة المرء أن يقبل فلسفة شوبنهاور قبولاً حسناً وان يرفض في الوقت ذاته ميتافيزيائه . وهنا يكمن تماماً وصحيحاً ما يميز بين ذاك العنصر الذي يجعل من شوبنهاور أول مفكر في العصر الجديد ، وبين العنصر الذي ضمنه فلسفته لأن تقليداً مبتدلاً مهجوراً لقدومه قد رأى فيه عنصراً لا تستطيع فلسفة كاملة ان تستغني عنه . ولا اعتقد بأن هناك انساناً يأخذ على عاتقه تقسيم فلسفة « كنت » على هذا الشكل ، ولا شك في انه سيفشل اذا ما حاوله .

أما فيما يتعلق بنيتشه فان المرء لن يجد أية صعوبة في ادراك فلسفته على انها سداة ولحمة تجربة باطنية عاناها في وقت مبكر جداً من عمره ، فبينما نراه قد غطى متطلباته الميتافيزيقية بسرعة وكثيراً من الاحيان تغطية ناقصة معابة ، وذلك بواسطة عدد قليل من الكتب ، نراه انه لم يستطع أن يتدبر أمره فيقرر نظريته الاخلاقية بأية دقة أو اتقان . ونحن نجد ذات الغشاء من الفكر الاخلاقي الذي يعيش ساعته يغطي جمهرات من الميتافيزيائات التي استوجبها التقليد (الذي هو في واقعه من النوافل) في الفلسفات الابقورية والرواقية . ونحن بعد هذا لن يخامرنا أي شك في ماهية جوهر فلسفة المدنية .

لقد استهلك الميتافيزياء الحازمة إمكاناتها . وتغلبت المدينة العالمية الكبرى أكيداً على الريف ، والآن ها هي روحها تصوغ نظرية خاصة بها موجهة بالضرورة

الى الظاهر ، الى ما هو عديم النفس . ونحن لنا شيء من الحق في أن نستبدل منذ الآن فصاعداً كلمة « نفس » بكلمة « دماغ » . ولما كان « الدماغ » الغربي ، الارادة للقوة ، المجرى المستبد المتجه نحو المستقبل والغاية الرامية الى تنظيم كل انسان وكل شيء يتطلب تعبيراً عملياً ، لذلك فان الاخلاق بوصفها تبتعد اكثر فأكثر عن ماضيها الميتافيزيقي ستنتحل بمثابة وثبات طابعاً اجتماعياً اخلاقياً وآخر اجتماعياً اقتصادياً . ففلسفة هذا العصر التي تبدأ بهيغل وشوبنهاور هي الى الحد الذي تمثل فيه روح العصر (التي لا يمثلها مثلاً لوتزي Lotze وهربارت Herbart) أقول انها نقد للمجتمع .

إن الاهتمام والعناية اللذين كان يوليها الرواقي جسده ، يكرسها الغربي للجسد الاجتماعي . وليس بوليد المصادفة كون فلسفة هيغل قد دفعت بالاشتراكية (ماركس وانجلز) وبالفوضوية (ستورنر) وبالدراما المستعرضة للمشكلة الاجتماعية (هيل) الى الوجود .

إن الاشتراكية هي اقتصاد سياسي قد يحول الى صيغة اخلاقية وأكثر من هذا الى صيغة ملزمة . وقد بقي الاقتصاد السياسي ، طالما كان للميتافيزياء من وجود (أي حتى « كنت ») علماً . ولكن حالما أصبحت الفلسفة ترادف في معناها الاخلاق العملية ، فانها اطرحت الرياضيات كقاعدة للفكر في العالم جانباً ، وهذا هو السر في أهمية كوزين ، بنتهام وكومت ومل وسبنسر .

فإن يختار الفيلسوف مواده اختياراً حراً أمر لم يمن به الله على الفيلسوف ، كما وأنه ليست مواد الفلسفة هي دائماً وفي كل مكان المواد نفسها . فليس هناك من أسئلة أزلية أبدية ، بل انما هناك فقط اسئلة تنبع من شعور كينونة معينة وتطرحها هذه الكينونة . « إن كل ما هو ماض هو رمز » وهذا القول ينطبق أيضاً على كل فلسفة أصيلة بوصفها تعبيراً ذهنياً لهذه الكينونة وبوصفها تحقيقاً للإمكانات الروحية في عالم شكل المفاهيم والاحكام والتراكيب الفكرية التي تشمل عليها الظاهرة الحية لمؤلفها . وكل فلسفة كهذه من أول كلمة فيها حتى آخر كلمة ، ومن أشد فرضياتها تجريداً الى ملاحظها نطقاً وأثراً عن الشخصية هي شيء في الصير انحدر صررة

من النفس الى العالم ، ومن مملكة الحرية الى مملكة الضرورة ومن الحياة العفوية الى المنطق الاتساعي ، ولهذا السبب بالذات هو شيء عابر فان لحياته ايقاع وديمومة محددان محدودان ، لذلك فان اختيارهما يخضع للضرورة الحازمة .

ان لكل حقبة تاريخية شيئاً هو هام بالنسبة اليها فقط ، وليس هاماً بالنسبة الى أية حقبة أخرى وأنت الشاهد على الفيلسوف بالولادة كونه يرى حقيقته وموضوعه بعين واثقة أكيدة ، وما عدا هذا فليس هناك من شيء ذي أهمية في الانتاج الفلسفي ، بل انما هو مجرد معرفة تقنية وصناعة لازمة لبناء مراوغات منهاجية مفاهيمية .

وتنتيجة لذلك فان الفلسفة المميّزة للقرن التاسع عشر هي أخلاق ونقد اجتماعي فقط وفق ما لهذين من مفهوم مجد ، وليست هي شيئاً أكثر من ذلك .

وتنتيجة لذلك أيضاً فان أهم ممثليها (ما عدا المترننين العمليين) هم كتاب الدراما . فهم الفلاسفة الحقيقيون للفعالية الفاعلية ، وجميع فلاسفة قاعات المحاضرات والمنهاجين هم هباء في هباء إذا ما قورنوا بهم . فكل ما قدمه الينا هؤلاء المتحدلقون التافهون هو أنهم كتبوا وأعادوا كتابة تاريخ الفلسفة (ويا له من تاريخ ! انه مجموعات من معلومات و « نتائج ») مراراً وتكراراً حتى أصبح المرء في عصرنا هذا لا يعرف ما هو تاريخ الفلسفة وما يمكن له أن يكون .

وبفضل هذا الواقع لم يستطع أبداً أحد حتى الآن أن يدرك الوحدة المتعضية داخل فكرة هذه الحقبة التاريخية ونحن يمكننا أن نحدد جوهرها من وجهة النظر الفلسفية تحديداً مضبوطاً بطرحنا السؤال التالي :

الى أي حد هو جورج برنارد شو تلميذ نيتشه ومكمله ؟

إننا لا نوجه هذا السؤال بروح ساخرة ، فشو هو المفكر الرفيع الشأن الواحد الذي تقدم بمثابة وثبات في الاتجاه نفسه الذي اتجه نيتشه ، وأعني به الانتقاد المتمر للاخلاق الغربية ، بينما أنه اقتفى كشاعر آخر مضامين « إبسن » و كرس توازن الابداع الفني داخله للمناقشات العملية .

اننا اذا ما غضضنا الطرف عن النازع الرومانتيكي الذي تجسد نيتشه في أواخر سني حياته. فقرر أسلوب فلسفته ولهجتها وموقفها ، نجد أن نيتشه هو في كل ناحية من نواحيه ، تلميذ لعقود السنين المادية

أما ذاك الذي جذب به بانفعال كذاك الى شوبنهاور (وهذا لا يعني أن نيتشه أو أي واحد آخر كان يعي ما جذب به) فإنما كان ذلك العنصر من عناصر مذهب شوبنهاور الذي دمر به المتيازات العظمى وسخر (دون قصد منه) باستاذة «كنت» ، وأعني بذلك تبسيطه لجميع النظريات العميقة التي أنجبها العصر الباروكي ، في تصورات ميكانيكية محسوسة . ان « كنت » ينطق بكلمات لا تقي بالمرام ، لكنها كلمات تحفي حدساً جباراً من النادر إدراكه ، حدساً للعالم كمظهر أو ظاهرة أما هذا الحدس لدى شوبنهاور فيجعل العالم كظاهرة دماغ ، وهكذا يبدو أمامنا أن التحول من الفلسفة التراجمية الى العامية الفلسفية قد أنجز واكتمل . ويكفي أن نروي فقرة واحدة عن شوبنهاور لندلل على صحة ما ذهبنا اليه . يقول شوبنهاور في كتابه « العالم كإرادة وفكرة » ما يلي :

« ان الإرادة بوصفها الشيء في ذاته تشكل الجوهر الباطني الحقيقي الذي لا يمكن تدميره في الانسان ، وهذا الجوهر في ذاته هو كيفما كانت حاله ، دوت وعي . وذلك لأن الوعي يشترطه العقل ، وهذا هو مجرد صدفة لكيونتتنا ، ولما كانت وظيفة العقل هي أيضاً (بما لها من أعصاب معتمدة ونخاع شوكمي) مجرد ثمرة ، نتاج وغلة ، لا بل هي العنصر الطفيلي في التركيب العضوي من حيث أنها لا تتدخل مباشرة في نشاطات الارادة بل إنما تخدم فقط غرضاً من أغراض المحافظة على البقاء بواسطة تنظيم علاقاته بالعالم الخارجي .

هذا ما يقوله شوبنهاور وفيه نجد الوضع الأساسي لأصرح مادية وأوضحها . ولم تكن من العبث دراسة شوبنهاور للفلاسفة الحسيين الأنكليز كما فعل روسو من قبله فمن هؤلاء تعلم شوبنهاور أن يخطيء فهم « كنت » بروح العصرية النفعية ، روح المدينة العالمية الكبرى . فالعقل كأداة للإرادة للحياة ، وكسلاح في الصراع من أجل الوجود ، قد عبر عنها وعن فكرهما شو في مسرحيته « الانسان والوبرمان »

تعبيراً ساخراً مضحكاً، ولأنه كانت لشوبنهاور هذه النظرة الى العالم أصبح شوبنهاور بعدما نشر داروين مؤلفه الرئيسي عام ١٨٥٩ الفيلسوف العصري المؤلف . فهو في تضاده وشلانغ ، هيجل وفيختي ، كان فيلسوفاً ، والفيلسوف الوحيد الذي يمكن لذهنية متوسطة أن تتشرب بسهولة فرضياته المتأفيريائية . فالصفاء الذي كان يفرض دائماً به شوبنهاور كان يهدد في كل لحظة بأن يتكشف تفاهة وسخفاً . وبينما كانت يتمسك بما فيه الكفاية بالقوانين الفلسفية . كي يخلق حول فلسفته جواً من الغموض والاقتضارية ، غير أنه قد عرض النظرة المتعدنة الى العالم كاملة وقابلة للتمثل Assimilable فمنهاجه هو الداروينية المرتقة ، وما اقتبس من « كنت » ومفاهيم الفلاسفة المهود سوى قناع تتقنع به داروينيته . فنحن نجد في كتابه « عن الإرادة في الطبيعة » الذي أصدره عام ١٨٣٥ الصراع من أجل الحفاظ على البقاء في الطبيعة ، ونجد عقل الانسان السلاح الفعال في هذا الصراع والحب الجنسي بوصفه انتقاء غير واع يتم حسب ما تقرره المصلحة البيولوجية .

وهذه هي النظرة التي جعلها داروين (عبر ملثس) نظرة لا يقاوم لها نجاح في ميدان الزولوجيا Zoology إن الأصل الاقتصادي للداروينية تظهر الحقيقة القائلة بأن المنهاج المستنتج من التشابهات بين الجنس البشري وبين الحيوانات الأرقى يتوقف عن الملاءمة حتى عند عالم النبات ويصبح أكيداً منهاجاً شاذاً غريباً حالماً يحاول المرء جدياً تطبيقه بكل نوازه (الاصطفاء الطبيعي والمحاكاة) على الأشكال العضوية البدائية .

أما البرهان بالنسبة الى الداروينية فانما يعني انتقاء للحقائق كي تطابق على شعور . الأساسي التاريخي الديناميكي بالنشوء والارتقاء فالداروينية (وأعني بها مجموعة الفكر والنظريات الشديدة في تغايرها وتناقضها والتي لها قاسم مشترك أعظم هو تطبيق مبدأ السببية (العلية) على الأشياء الحية ، وهي لذلك منهاج ولاست نتيجة) أقول إن هذه الداروينية كانت معروفة بكل تفاصيلها للقرن الثامن عشر . أما ما أنتجه داروين فانما كان فقط منهاج « مدرسة مانشستر » ولهذا يعود الفضل في شعبيتها الى هذا العنصر السياسي الدفين .

إن الوحدة الروحية لهذا القرن جلية هنا وواضحة. فلقد كان كل واحد ابتداء من شوبنهاور حتى شو يدفع دون أن يدري بالمبدأ ذاته الى داخل شكل. فكل واحد (حتى بما فيهم أولئك الذين هم كهيل لم يعرفوا أي شيء عن الداروينية) هو مشتق من فكرة النشوء والارتقاء (ومن الفكرة المتمدنة الضحلة منها، وليس من الفكرة « الغوتية » في النشوء والارتقاء) ولا يهم ما اذا كان احدهم يخرج الفكرة في طابع بيولوجي أو يخرجها غيره إخراجاً اقتصادياً . فهناك أيضاً نشوء وارتقاء داخل فكرة النشوء والارتقاء ذاتها ، وهذا هو فاضلي شكلاً وجوهرأ والذي يعرض (عرضاً يتناقض تناقضاً شديداً وفكرة الكمال المدومة الزمان لارسطوطاليس) أقول يعرض كل حاجتنا المنفعلة نحو (لاحظ لم يقل الى) مستقبل لا نهاية له ، يعرض إرادتنا ومفهومنا للهدف الذي يبدو فطرياً وملزماً بصورة خاصة للروح الفاضلية الى حد يصبح معه كأنه شكل بداية وليس بالأخرى مبدأ مكتشفاً لصورتنا للطبيعة . وفي نشوء هذا النشوء يجد التغير ذاته في مكان آخر ، في انعطاف الحضارة الى المدنية . فالنشوء والارتقاء عند غوته هو مذهب قويم منتصب على قدميه مستقيم ، بينما انه لدى داروين منبسط على بطنه مسطح ، فهو لدى غوته مذهب عضوي لكنه ميكانيكي عند داروين، وهو تجربة وشعار لغوته، بينما انه مادة معرفة وقانون في نظر داروين .

لقد كان هذا المذهب يعني لغوته الاكتمال الباطني ، بينما انه لدى داروين « التقدم » . فصراع داروين من أجل الوجود، هذا الصراع الذي تلاه على الطبيعة ولم تتله الطبيعة عليه هو فقط الشكل العامي لذلك الشعور الابتدائي الذي يدفع في تراجيدات شكسبير الحقائق العظمى الواحدة منها ضد الاخرى ، لكن ما أبصرت به عين شكسبير الباطنية تُبحس به ويحقق داخل أبطاله واشخاصه بوصفه مصيراً ، بينما أن الداروينية تفهمه على أنه ترابط سبي (علي) وتصوغه منهاجاً سطحياً من المنافع . وهذا المنهاج وليس ذاك الشعور الابتدائي هو دستور ما يفوه به زرادشت وقانون تراجيديا « الاشباح » ومشاكل « حلقة التيلونج » . ولم يدرك شوبنهاور وهو الحلقة الاولى في السلسلة إلا برعب وهلع ما عنته معرفته الخاصة

(واعني بما ادر كه جذر تشاؤميته ، وموسيقى « تريستان » لماصرة فاغنر التي هي أبلغ تعبير وأنبه عما عنته معرفة شوبنهور) بينا أن الناس المتأخرين زمناً ، وعلى رأسهم نيتشه كانوا يواجهون معنى وعرفتهم بحماس ، بالرغم من أن هذا الحماس كان أحياناً متصنعاً .

إن خلاف نيتشه وفاغنر (آخر من انتجته الروح الالمانية والذي عليه تبيض العظمة وتفرخ) يدل على التحول الصامت في ولائه المدرسية ، وعلى الخطوة اللاواعية التي خطاها نيتشه من شوبنهور الى داروين ، من الصياغة الميتافيزيائية الى الصياغة السيكلوجية للشعور ذاته بالعالم ، ومن إنكار الى تأكيد النظرة التي هي فعلاً نظرة مشتركة بين كل من شوبنهور وداروين ، إذ أن الأول يراها إرادة للحياة والثاني يراها صراعاً من أجل الوجود . ونيتشه حتى في كتابه « شوبنهور كرمي » لا يزال يعني بالنشوء والارتقاء النضوج الباطني ، لكن السوبرمان هو نتاج نشوء وارتقاء ميكانيكيين . وزرادشت هو من الوجهة الاخلاقية ثمرة احتجاج لا واع على « بارسيفال » (الذي يكتسح زرادشت من الناحية الفنية اكتساحاً) وثمره تنافس بين انجيليين .

لكن نيتشه كان أيضاً اشتراكياً دون أن يعرف ، وليست شعاراته بل لغتها هي غرائزه التي كانت اشتراكية عملية موجهة الى ذاك النوع من الهر بالجنس البشري الذي لم يهدر عليه أبداً غوته أو « كنت » خاطراً من خواطرهما . ولا يمكن الفصل بين المادية والاشتراكية والداروينية الا فصلاً اصطناعياً سطحياً . وهذا هو الذي مكن جورج برنارد شو في الفصل الثالث من مسرحيته « الانسان والانسان الأعلى » وهذه المسرحية تعتبر إحدى أعظم المنجزات التي تمخض عنها عصر الانتقال من الحصول بواسطة اعطائه منعطفاً صغيراً فقط ، منعطفاً كاملاً في صحته المنطقية ، لنوازع « أخلاق السادة » والانتساج السوبرمان ، أقول مكنه من الحصول على المبادئ المقررة Mixims الميزة لاشتراكيته الخاصة فهنا يعبر شو بصفاء لا يعرف ندماً وبوعي كامل لما هو عادي ومألوف عن الجزء غير المنتهي من زرادشت سيعبر عنه بالتعبير المسرحي الفاغنري وبالرومانتيكية الوفيرة الصوف . إن كل ما يهينا

اكتشافه في محاكمة نيتشه العقلية، هو القواعد العملية والنتائج التي تنطلق بالضرورة من تركيب الحياة العامة العصرية. فهو يضرب بين أفكار غامضة « كالقيم الجديدة » و « السوبرمان » و « خطيئة الأرض » والانحطاطات والخاوف كي يصوغ هذه كلها صياغة فيها المزيد من الدقة والاتقان. وشو يحذو حذوه أيضاً. ونيتشه يلاحظ أن الفكرة الداروينية تستوجب تصوراً للانجاب، فيتوقف أمامها ويتركها عند شبه جملة طنانة رنانة. لكن شو يلاحق الموضوع (إذ أنه ليس هناك من اعتراض على معالجتها طالما أن المرء لن يأتي أي شيء حيالها) ويسأل كيف ننجزه، ومن هنا ينطلق الى المطالبة الى تحويل البيئة البشرية الى مزرعة لانجاب الخيول.

ولكن هذا هو استنتاج مضر في زرادشت لم يتجرأ نيتشه على الاعلان عنه أو كان بالأحرى أشد تأثقاً من أن يرسمه. ونحن إذا ما القينا بنظرة على الانجاب المنهاجي (وهذا تصور كامل في ماديته ونفعيته) عندئذ يتوجب علينا أن نكون مستعدين للإجابة عن هذا السؤال :

« من الذي سينجب وما، وأين وكيف ؟ »

ولكن نيتشه بوصفه أشد رومانتيكية من أن يواجه النتائج الاجتماعية البالغة في نثريتها (Prosaic) وأن يُعرض الأفكار الشعرية لحك الحقائق، يتغاضى عن القول بأن كامل مذهبه بوصفه مشتقاً من الداروينية يستلزم الاشتراكية، ويستلزم أكثر من هذا الارغام والوسائل الاشتراكية، التي يستوجبها أي انجاب منهاجي لطبقة أرقى من الناس كشرط سابق لانتظام المجتمع انتظاماً حازماً في اشتراكيته، وإن هذه الفكرة الديونيزية لما كانت تستدعي عملاً مشتركاً وليست هي بقضية خاصة بكل مفكر على حدة، لذلك فهي فكرة ديمقراطية، ولتقلب ما قلته على أي وجه تشاء وترغب. إن الانسان الفاروسي رغبة في أن يفرض على العالم شكل ارادته لمستعد لأن يضحى حتى بنفسه، وهذا هو أوج القوة الأخلاقية « عليك أن تفعل . »

إن فكرة انجاب السوبرمان تنبع من التصور الاصطفائي، ونيتشه أصبح تلميذاً لداروين دون أن يعلم، منذ أن كتب خلاصة مبدئه، لكن داروين أعاد

صياغة افكار القرن الثامن عشر في النشوء والارتقاء صياغة تتفق ونوازع روبرت ملتس في الاقتصاد السياسي هذه النوازع التي سلطها على عالم الحيوان الارقى . لقد درس ملتس صناعة القطن في لانكشير ، ونحن نشاهد المنهاج الدارويني قد طبق بكامله عام ١٨٥٧ على الناس فقط بدلاً من الحيوانات وذلك في تاريخ الحضارة الانكليزية الذي وضعه « باكل » (Buckle) .

وبكلمة أخرى نقول بأن « اخلاق السادة » لآخر ما في عنقود الرومانتيكية من « فلاسفة » تنبع من نبع كل العصرية الذهنية هذه ، واعني به جو المصنع الانكليزي (وهذا قول قد يبدو غريباً لكنه ذو مغزى عميق) .

إن الميكافيلية التي امتدحت نفسها لنيئشه بوصفها ظاهرة من ظواهر عصر الانبعاث ، هي شيء ما مشابه شبيهاً قريباً لتصور داروين للمهائلة والمحاكاة (وهذا أمر واضح الافتراض) . وهذه هي يعالجها كارل ماركس (وهو ذاك التلميذ المشهور من تلاميذ ملتس) في كتابه رأس المال الذي يعتبر الانجيل السياسي (لا الاخلاقي) للاستراكية . هذه هي شجرة عائلة (Genealogy) ، « أخلاق السادة » .

إن الارادة للقوة إذا ما نقلت للميدان الواقعي السياسي الاقتصادي نجد من يعبر عنها في مسرحية شو « مايجور باربارة » . ولا شك أن نيئشه كشخصية يقف على قمة هذه السلسلة من الفلاسفة الاخلاقيين ، لكن شو بوصفه سياسياً حزبياً يبلغ مستوى نيئشه كمفكر . إن الارادة للقوة هي اليوم ممثلة بقطبي الحياة العامة ، بالطبقة العاملة وبأصحاب الثروات والعقول الكبيرة تمثيلاً هو أشد فعالية وتأثيراً بكثير من تمثيل آل « بورجيا » لها في وقت أو زمان . فالمليونير اندر شافت في أحسن كوميديات شو هو سوپرمان ، بالرغم من أن نيئشه الرومانتيكي لم يكن ليعرف في شخص كهذا مثله الأعلى . فنيئشه يتحدث دائماً عن إعادة تقويم كل القيم تقوياً ثورياً ، وعن فلسفة المستقبل (الذي هو عرضاً مستقبل الجنس البشري الغربي وليس بمستقبل الصيني أو الأفريقي) ولكن عندما يجتمع ضباب فكره في

شكل البعد الديونيسي ويتكشف ليصبح أي شكل محسوس كان ، عندئذ تظهر أمامه الإرادة للقوة متسترة تحت قناع من خنجر وسم ، ولا تظهر أبداً متقنعة بالاضرابات و « التسويات » . ومع هذا فهو يقول بأن فكرة الإرادة للقوة قد حلت فيه اول ما حلت عندما رأى الفياثي البروسية تنطلق الى المعركة عام ١٨٧٠ .

لم تعد الدراما في هذه الحقبة التاريخية شعراً في مفهومنا الحضاري للشعر ، بل انما أصبحت شكلاً من تحريض وجدل ومظاهرة ، وإصبح المسرح مؤسسة لتدريس الاخلاق . ونيته نفسه فكر مراراً بوضع افكاره في شكل درامي . والقصائد في نيبلونغ لفاغنر وخاصة المخطوطة الاولى (عام ١٨٥٠) تعبر عن افكاره الاجتماعية الثورية ، وفاغنر حتى عندما أكمل « الرنغ » بعد مجرى دائري سلكه تحت عوامل مؤثرات فنية « وغير فنية » فان سيفغريده لا يزال رمزاً للمنزلة الرابعة (Fourth Estate) ولا تزال « برونهلدي » « المرأة الطليقة » .

فالاصطفاء الجنسي (Sexual) الذي استمد منه « أصل الانواع » النظرية عام ١٨٥٩ كان يجد في الوقت التعبير الموسيقي عنه في الفصل الثالث من « سيفغريد » وليست هي بنتاً من بنات المصادفة كون فاغنر وهيل وإبسن قد بدأوا عملياً في وقت واحد في انتقاء ذخائر النيبلونغ مواد لمواضيع دراماتهم . وهيل يكتب معلقاً على تعرفه في باريس الى كتابات انجاز فيقول (في رسالة مؤرخة في ٢-٤-١٨٤٤) انه دهش إذ وجد أن مفاهيمه الخاصة في المبدأ الاجتماعي لعصره والتي أراد أن يعرضها في دراما (Zu irgend einer Zeit) تنطبق تماماً على مفاهيم « البيان الشيوعي » للمستقبل . كما وان دهشة « هيل » لم تكن لتقل عن دهشته هذه عندما تعرف الى شوبنهاور ، فهو يورد في رسالة كتبها (في ٢٩ آذار عام ١٨٥٧) بأنه مذهول للتشابه العجيب الذي يجده قائماً بين كتاب « العالم كإرادة وفكرة » وبين النوازع التي أقام عليها كتابيه « هولوفيرنيس » ، و « هيرودس ومرم » .

ان مذكرات هيل والتي خط أهم أجزائها بين عام ١٨٣٥ وعام ١٨٤٥ هي (بالرغم من جهل هيل بأهميتها) أعمق المجموعات الفلسفية في ذلك القرن . ولن ندهش أبداً إذا ما وجدنا مجلداً كاملاً انيتشه فيها هذا الذي لم يعرفه ولم يبلغ مستواه أبداً .

إذن فان لفلسفة القرن التاسع عشر الواقعية وذات الأثر موضوعاً أصيلاً واحداً هو الارادة للقوة . وهي تتأمل في الازادة للقوة هذه في شتى الاشكال المتمددة من ذهنية واخلاقية أو اجتماعية وتعرضها (الارادة للقوة المترجم) كالارادة للحياة ، كقوة حياة بوصفها مبدأً عملياً ديناميكياً ، وكفكرة وشخص دراماتي . (ان المرحلة التي انتهت بشو تنطبق على المرحلة الواقعة بين عام ٣٥٠ وعام ٢٥٠ من الحضارة الكلاسيكية)

أما ما تبقى من فلسفة القرن التاسع عشر فهي ، وانصفها بما وصفها به شوبنهاور ، فلسفة « بروفسيورات » بواسطة بروفسيورات فلسفة ، وهالك العالم الحقيقية لفلسفة القرن التاسع عشر :

١٨١٩ - كتاب شوبنهاور « العالم كإرادة وتصور » وفي هذا الكتاب تعتمد الارادة للحياة لأول مرة الحقيقة الواحدة (القوة الأصلية القوة الأزلية) ولكن في هذه الفترة لا تزال الآثار المثالية فعالة مقتدرة ، والارادة قد وضعت هنا لنفسيها .

١٨٣٦ - كتاب شوبنهاور « عن الارادة في الطبيعة » وهذا الكتاب ارهاص دارويني لكنه يتقنع بقناع متيافيزيقي .

١٨٤٥ - كتاب برودين « Qu'est - ce que la Propriété » وهذا الكتاب هو منطلق الفوضوية . وكتاب كومت Cours de Philosophie Positive وهو قانون « النظام والتقدم » .

١٨٤١ .. « يوديث » لهيل ، وهو أول مفهوم درامي للمرأة الجديدة وللسوبرمان . وكتاب فيورباخ كتاب المسيحية .

- ١٨٤٤ - كتاب انجلار « في نقد الاقتصاد القومي » وهو الأساس الذي يرتكز عليه المفهوم المادي للتاريخ . ومسرحية هيل « مريم المجدلية » وهذه هي أول دراما اجتماعية .
- ١٨٤٧ - كتاب ماركس « بؤس الفلسفة » (وهذا مركب هيجل ومثلث) ، وهو يعبر عن الأعوام الحقبية التي بدأ فيها الاقتصاد على الأخلاق الاجتماعية والبيولوجيا .
- ١٨٤٨ - « موت سيغفريد » لفاغنر ، واخراج سيغفريد كثروري اجتماعي اخلاقي ، وكنز « فافتز » كرمز للرأسمالية .
- ١٨٥٠ - « الفن والمناخ » لفاغنر ، وهذا يستعرض المشكلة الجنسية .
- ١٨٥٠ - ١٨٥٨ - قصائد النيبالونغ لفاغنر وهيل وإيسن .
- ١٨٥٩ - (سنة المصادفات الرمزية) كتاب أصل الأنواع لداروين (تطبيق الاقتصاد على البيولوجيا) و « تريستان » لفاغنر ، وكتاب « في نقد الاقتصاد السياسي » لكارل ماركس .
- ١٨٦٣ - كتاب « النفعية » لجون ستوارت مل .
- ١٨٦٥ - كتاب « قيمة الحياة » لدورنغ وهذا كتاب لم يسع به إلا قلة القلة ، لكن كان له أعظم الأثر في الأجيال التي أعقبته .
- ١٨٦٧ - كتاب « براند » لإيسن ورأس المال لماركس .
- ١٨٨٧ - بارسيفال لفاغنر ، وهو يمثل التحلل الأول للمادية الى الصوفية
- ١٨٧٩ - « نورا » لإيسن .
- ١٨٨١ - كتاب احمرار الفجر لنيثشه ، وهو يمثل انتقال نيثشه من أخلاق شوبنهاور الى أخلاق داروين كظاهرة بيولوجية .
- ١٨٨٣ - كتاب هكذا تكلم زرادشت لنيثشه ، وهو يستعرض الارادة للقوة لكن تحت ستار رومانتيكي .

١٨٨٦ - كتاب رومر سهولم لإيسن وكتاب ما وراء الخير والشر
لنيتشه .

١٨٨٧-٨٨ - «فادرن» وفروكن يولي «لستونديبرغ» .

١٨٩٠ - نهاية الحقبة تقترب . المؤلفات الدينية لستونديبرغ والرمزية لأيسن .

١٨٩٦ - «جون جبرائيل بوركهان» لأيسن .

١٨٩٨ - كتاب الانسان الأعلى لنيتشه ، وحتى دمشق لستونديبرغ .

١٩٠٠ - آخر ظاهرة .

١٩٠٣ - كتاب الجنس والخلق لفانيغر (Weininger) ، وهذا الكتاب هو

المحاولة الجديدة الوحيدة لبعث «كنت» في هذه الحقبة التاريخية بواسطة
رده الى فاغنر وإيسن .

١٩٠٣ - «الانسان والانسان الاعلى» لشو ، وهذا يشكل المרכب الختامي
لداروين ونيتشه .

١٩٠٥ - ما يجز باربارة لشو ، وهو يستعرض نموذج السوبرمان برده الى
أصوله الاقتصادية . بهذه المنجزات تستهلك المرحلة الاخلاقية نفسها
كما فعلت من قبل المرحلة الميتافيزيائية . فلقد بلغت الاشتراكية
الاخلاقية أوجها حينما مهد الطريق لعظمتها الانفعالية فيسختي وهيغل
وهو مولدت وذلك في منتصف القرن التاسع عشر ، لكنها وصلت في
نهاية هذا القرن الى مرحلة التكرارات . أما القرن العشرون فأنه
أبقى على كلمة اشتراكية لكنه استبدل فلسفة اخلاقية يفترض فقط
في ابيغوني (Ippigoni) وحده أن يكون قادراً على تطويرها ،
بالتدريب على قضية اقتصادية هي قضية كل يوم .

الفصل الحادي عشر

معرفة الطبيعة

من

فاوستية وأبولونية

- ١ -

أورد هولموتز Helmholtz في إحدى المحاضرات التي ألقاها عام ١٨٦٩ والتي
أُسمت مشهورة فيما بعد ملاحظة تقول :

« إن الهدف النهائي للعلوم الطبيعية يتمثل في اكتشاف الحركات (Motions)
التي تكمن وراء كل تغيير والقوى الدافعة فيها، أي أن تذيب نفسها إلى ميكانيكا . »
أما الذي يعنيه هذا الذوبان إلى « ميكانيكا » فإنما هو استشهاد كل الانطباعات النوعية
بالقيم الأساسية الكمية ، وأعني بهذا ، الاستشهاد بالامتداد وبتبدل المكان فيه .
وبمعنى فضلاً عن ذلك (إذا وضعنا نصب أعيننا التعارض القائم بين الصيرورة
والصير ، بين الشكل والقانون ، بين الصورة والتصور) استشهاد صورة الطبيعة
المنظورة بالصورة المتخيلة لنظام رقمي تركيبي وقابل للقياس إن النازع الخاص لكل

الميكانيكا الغربية ينزع الى الغزو الذهني بواسطة القياس ، ولكنه لهذا السبب مرغم على أن يفتش عن جوهر الظاهرة داخل منهاج يتألف من عناصر ثابتة هي سريعة التأثير والاحساس وقابلة للادراك الكامل الشامل بواسطة القياس والتي يميز منها هلموتز الحركة بوصفها أشدها أهمية (ونحن نستعمل كلمة الحركة هنا بمعناها اليومي المؤلف .)

ويبدو هذا التعريف في نظر الفيزيائيين تعريفاً واضحاً جامعاً مانعاً ، لكنه يبدو بالنسبة الى المرتاب الشكاك الذي تتبع تاريخ هذه القناعة العلمية ليس واضحاً ، وليس جامعاً أو مانعاً .

إن الميكانيكا المعاصرة هي في نظر الفيزيائي منهاج منطقي يتألف من مفاهيم فريدة في أهميتها ومن علاقات بسيطة ضرورية ، بينما انها في نظر الآخر (المرتاب) هي صورة مميزة لتكوين الروح الأوروبية الغربية ، وذلك بالرغم من اعترافه بأن هذه الصورة متماسكة تماسكاً شديداً ولا تتغير ومقنعة أعمق اقناع وأوطده .

ومن الغني عن البيان أنه لا توجد أية نتائج عملية تستطيع أن تبهن على أي شيء بالنسبة الى « حقيقة » النظرية ، الصورة . « فالميكانيكا » تبدو فعلاً لمعظم الناس كمركب Synthesis غني عن البيان من انطباعات عن الطبيعة . لكن الميكانيكا تبدو فقط على هذا الشكل ، وذلك لأنه ما هي الحركة ؟ أليست هي الفرضية القائلة بأن كل شيء نوعي هو قابل للاختزال الى حركة نقاط كتلة (Mass - Points) غير قابلة للتغير أو التبديل على حد سواء ، هي نظرية فوسية في جوهرها وليست نظرية مألوفة للجنس البشري . فأرحمك الله مثلاً لم يشعر بنفسه مرغماً على تبديل وضع الميكانيكا التي شاهدها الى صورة ذهنية للحركات . وهل الحركة بصورة عامة هي كمية ميكانيكية مجردة ؟ وهل هي كلمة تقال من أجل الاختبار البصري ، أو أنها تصور مشتق من الخبرة ؟ وهل هي الرقم الذي يوجد بواسطة قياس حقائق منتجة انتاجاً اختبارياً ، أم أنها الصورة التي أخضعت لذلك الرقم الذي يدل عليها ؟ وإذا كان مقدراً للفيزياء أن تنجح حقاً في بارغ هدفها المفترض وذلك بواسطة

ابتكار منهاج لحرركات « يحكمها القانون » ولقوى فعالة تختفي وراءها حيث يمكننا أن نجعل كل شيء ، مهما كان أمره أو حاله ، قابلاً للدراك بواسطة الحواس ، منطبقاً على المنهاج وملائماً له فهل تكون الفيزياء لهذا السبب قد أنجزت « معرفة » ذاك الذي يحدث ، أو حتى خطت خطوة واحدة نحو مثل هذا الانجاز؟ ومع هذا فهل لغة شكل الميكانيكا هي لهذا السبب أقل دغماتية بمقارنتها لذرّة ؟ أليست ، على العكس من ذلك ، هي وعاء الأسطورة ، ككلمات الجذر ، وهي لا تنطلق من الخبرة بل إنما تصوغها ، وفي هذه الحالة تصوغها بكل تدقيق وشدة وصرامة ؟ ما هي القوة ؟ (Force)^(١) ، وما هو السبب (العلة) ؟ وما هو تدرج العملية (Process) ؟ لا بل وحتى اعتماداً على تصاريف الفيزياء الخاصة ، هل للفيزياء مسألة خاصة اطلاقاً ؟ وهل لها هدف خالد على كل القرون مثلاً ؟ وهل لها حتى وحدة خيال واحدة لا تصاب وذلك اعتماداً على ما يمكن لها أن تعبر عن نتائجها ؟

يمكننا أن نقدم الجواب على هذه الأسئلة ، فالفيزياء الحديثة بوصفها علماً هي منهاج هائل من الفهارس وذلك في شكل من الأسماء والأرقام التي نتسكن بواسطتها من العمل بالطبيعة كما نعمل بالآلة ، ولما كانت هذه هي حالها لذلك فإن للفيزياء نهاية قابلة للتحديد تحديداً دقيقاً ، ولكن بوصف الفيزياء قطعة من التاريخ ، قطعة مشكلة بأكملها من المصائر والمصادفات في حياة الناس الذين عملوا في حقها وفي مجرى الابحاث التي تناولتها نفسها ، لهذا فإن الفيزياء هي من حيث الموضوع مناهج ونتائج على حد سواء وتعبير حضارة وتحققها ، وهي عنصر عضوي ومولّد داخل جوهر تلك الحضارة ، زد على ذلك أن كل نتيجة من نتائجها هي رمز . إن ما تظن الفيزياء (التي هي موجودة فقط في الوعي اليقظ لرجل الحضارة) في أنها تجده داخل مناهجها ونتائجها كان بالفعل موجوداً وقائماً وكامناً ومضراً في

١ - لاحظ : قوة « Force » ، طاقة « Energy »

إختيار نوع تقصيصها ، وكانت لاكتشافاتها ، وذلك فيما يتعلق بالمحتوى المتخيل لهذه الاكتشافات (كما هو مميز بينه وبين قوانين الاكتشافات ودساتيرها القابلة للطبع) طبيعة اسطورية مجردة حتى في داخل عقول حكيمة فطينة كعقول « مسايير » و « فرداي » وهرتز . فنحن مطالبون في كل قانون من قوانين الطبيعة ، مهما بلغت دقة هذا القانون وصحته ، بأن نميز بين الرقم الذي لا اسم له وبين تسميته ، بين التثبيت الواضح الصريح للحدود النهائية وبين ترجحتها النظرية . فالقوانين الفيزيائية تمثل قيماً منطقية عامة وارقاماً مجردة (واعني بهذا القول الفراغ الموضوعي) وعناصر الحد .

إن القوانين الفيزيائية هي خرساء بكاء ، فالمصطلح التالي $1/2 \mu t^2 = v$ لا يعني أي شيء إلا اذا كان المرء قادراً ذهنياً على ربط هذه الحروف بالكلمات المعنية الخاصة وبما لهذه الكلمات من رمزية . ولكننا في الدقة التي نكسو الاشارات الميتة في كلمات كهذه ونعطيها لهما ، جسماً وحياة ، وزبدة القول ، نعطيها مغزى قابلاً للادراك الحسي في هذا العالم ، عندئذ نكون قد تجاوزنا الحدود النهائية لنظام محض . إن كلمة تعني صورة ، رؤيا ، وهذا هو ما يجعل القانون الفيزيائي لا رقم عنده أو دستور ، فكل شيء دقيق صحيح هو في نفسه لا معنى له ، وكل ملاحظة فيزيائية هي مركبة على شكل تبرهن معه على أصل رقم معين لمضامين متصورة ، أما الأثر لنتيجته فانما ينحصر في جعل هذه المضامين أكثر إقناعاً من أي وقت آخر ، وما عدا هذا فان النتيجة تتألف فقط من أعداد فارغة ، لكننا فعلاً وواقعاً لا نبتعد ولا نستطيع أن نبتعد عنها . وحتى اذا ما وضع باحث ما على أحد الجوانب كل فرضية يعرفها على هذه الشاكلة ، فانه حالما يعتمد العمل فكرياً في معالجة عملية وضوحها مزعوم فان مثل هذا الباحث لا يكون مسيطراً على هذه العملية ، بل انما يكون خاضعاً لشكلها اللاواعي ، وذلك لأن الباحث هو دائماً خلال النشاط الحلي إنسان حضارته وعصره ومدرسته وتقاليده .

إن الايمان و « المعرفة » هما مجرد نوعين من الثقة الباطنية ، ولكن الايمان هو الإقدام زمنياً وهو الذي يسيطر على كل شروط المعرفة حتى ولو لم تكن هذه

الشروط أبداً صحيحة الى مثل هذا الحد ، وبهذا فان النظريات وليست الارقام هي عضد كل علم طبيعي . والحنين اللاواعي الى ذاك العلم الأصيل (ولنكرر قولنا) والذي هو خاصة بروح رجل الحضارة يأخذ على نفسه أن يدرك وينفذ ويشمل داخل فهمه صورة الطبيعة العالمية ، فالقياس المجرد من أجل القياس ، ليس هو ولم يكن أبداً أكثر من عمل تجد فيه العقول الصغيرة بهجتها وغبطتها . فالارقام قد تكون مفتاحاً للسر فقط وهي لن تكون أكثر من هذا ، ولا يوجد هناك من شخص بارز يمكن له أن يبدد نفسه على الارقام ، ومن أجلها .

إن « كنت » حقاً يقول في إحدى الفقرات المشهورة ما يلي :
« إنني أؤكد على انه يمكن فقط أن نجد في أي وكل انضباط للفلسفة الطبيعية قدراً من العلوم الصحيحة يعادل ما نجده في الرياضيات » .

إن ما يعنيه « كنت » في جملة هذه هو التحديد التخومي في ميدان الصير ، وذلك حتى الحد الذي من الممكن عنده (في أية مرحلة معينة) مشاهدة القانون والدستور ، والرقم والمنهاج في ميدان الصير . ولكن قانوناً دون كلمات ، قانون يتشكل فقط من سلاسل من الاعداد ويعتبر كأداة ، لا يمكن أن يكون ذا أثر كامل حتى كعملية ذهنية في هذه الحالة المجردة . فكل تجربة قام بها عالم علامة ، مهما كان نوعها وشكلها ، هي في الوقت ذاته برهة من نوع الرمزية التي تسيطر على تخيل العلامة لفكرته وتصورها (Ideation) .

إن كل القوانين المصاغة بكلمات هي أنظمة أنعشت ونُشِطت وبُعِثت حياة وُعِبَتْ بجوهر كل جوهر الحضارة الواحدة (والواحدة فقط) . أما فيما يتعلق « بالضرورة » التي هي فرض في كل بحث صحيح دقيق ، فهذا أيضاً يوجد لدينا نوعان من الضرورة ، وأعني بذلك وجود ضرورة داخل ما هو روحي وحي (لأن متى وأين وكيف يتخذ تاريخ عمل البحث الفردي مجراه هو مصير) وضرورة موجودة داخل ما هو معروف (وهذه الضرورة مشهورة في الغرب باسم السببية (العلية) . فاذا كانت الارقام المجردة لقانون فيزيائي تمثل ضرورة سببية (علية) ، فان وجود النظرية ، ولادتها وديمومة حياتها ، هو مصير .

ان كل حقيقة ، وحتى أبسط الحقائق ، تحتوي منذ البداية (Ab Initio) على نظرية . فحقيقة ما هي انطباع فريد في حدوثه لكائن يقظ ، وكل شيء يعتمد على ما اذا كان هذا الكائن ، الذي حدثت له هذه الحقيقة أو تحدث له ، هو كائن أو كان كائناً كلاسيكياً أو غريباً ، غوطياً أو باروكياً . ولتقارن بين ما تحدثه ومضة برق في العصفور الدوري من أثر ، وبين ما تحدثه الومضة ذاتها في البجاجة الفيزيائي اليقظ ، ولتفكر كم ان ما تحتزنه (حقيقة) المراقب هو اكثر بكثير بما تحتزنه حقيقة العصفور الدوري .

ان الفيزيائي الحديث هو شديد الاستعداد لنسيان حتى كلمات مثل : الكمية ، الوضع ، سير العملية ، تبدل الحال والجسم التي تمثل بصورة خاصة صوراً غريبة . فهذه الكلمات تنبه ، وهذه الصور تعكس صورة شعور بالمعازي ، شعور بالغ المراوغة فراراً من الوصف الشفهي ، ولا يمكن أن يتنبأ به الجنس البشري الكلاسيكي أو الجوسي أو أي جنس بشري آخر ، تماماً كعجزنا نحن عن إدراك المراوغات الغرارة لشعور كل جنس بشري آخر وفكره . ان طبيعة حقائق علمية كهذه (وأعني التي صيغت صيورتها معروفة) يسيطر عليها هذا الشعور الغريبي سيطرة كاملة ، وإذا كانت الحال على ما ذكرت ، فان حقائق أضخم بكثير من تلك ، حقائق هي تصورات ذهنية معقدة الى ذاك الحد ، كالعمل ، التوتر ، كمية الطاقة ، كمية الحرارة ، الاحتمال Probability ، أقول أن لكل حقيقة من هذه الحقائق أسطورة علمية حقيقية خاصة بها . اننا نفكر بصورة مفاهيمية كذلك التي تنشأ من البحث غير المتحيز أبداً وتخضع لظروف وحالات معينة وصحيحة أكيداً ، لكن عالمياً من الدرجة الأولى في عصر أرخميدس ، كان لا شك سيعلم ، عقب أن يدرس فيزياءنا النظرية الحديثة دراسة كاملة شاملة ، عن عجزه . التام عن إدراك كيف يسمح أي أمرىء لنفسه بأن يعتبر تصورات غريبة شاذة تعسفية كهذه علماء ، وأقل من هذا كيف يمكن أن يزعم بأن مثل هذه التصورات هي نتائج ضرورية ووليدة الحقائق الواقعية . وكان مثل هذا العالم سيقول « ان الاستنتاجات المبررة علمياً » هي « في الواقع كذا وكذا » ووفقاً لهذا فانه كان سيصوغ اعتماداً على أصل العناصر ذاتها

التي جعلت «حقائق» بواسطة عينيه وفكره نظريات كان سيفي إليها فيزيائيون اصغاء من أذهلته أشياء ما بسخافتها وتفاهتها واستثارت فيه هزأً عجيباً وسخرية مسندة .

وبعد كل شيء ، ما هي تلك التصورات الأساسية التي ولدت وطلعت في ميدان فيزيائنا بيقين منطقي باطني ؟ أليست أشعة الضوء المستقطب (Polarized) والدوالف (ions) (ذرة التحليل الكهربائي - المترجم) الشاردة وجسيمات (Particles) الغاز الطائفة منها والمتصادمة ، والحقول المغناطيسية والتيارات الكهربائية والأمواج ، هي ، منفردة ومجتمعة ، رؤى فائقة قريبة الشبه جداً إلى الزخرف والتزيين الرومانسكيين (Romanesque) وإلى الهندسة الغوطية ذات الضغط الرافع ، وإلى رحلات الفايكنغز البحرية في بحار مجهولة ، وإلى حنين كل من كولومبوس وكوبيرنيكوس ؟ وألم ينم عالم الأشكال هذا نمواً متناغماً منسجماً تماماً والفنون المعاصرة له ، وخاصة فن التصوير الزيتي وفن الموسيقى الأدائية ؟ وزبدة القول أليست هذه كلها هي توجيهاتنا (Directedness) الشجيرة ، هي عاطفة بعدنا الثالث ، المنطلقة إلى التعبير الرمزي عن نفسها من خلال صورة الطبيعة المتخيلة كما هي داخل صورة النفس ؟

- ٢ -

لأذن يتبع لما ورد أن كل « معرفة » بالطبيعة حتى أدق هذه المعارف صحة تركز إلى إيمان ديني . فالميكانيكا المجردة التي وضعها الفيزيائي نصب عينيه بوصفها شكل النهاية لما هو واجبه (وهدف كل آليات الخيال هذه) في أن يختصر صورة الطبيعة ، يستلزم عقيدة (Dogma) وأعني بها صورة العالم الدينية التي بشكلتها القرون الغوطية ، لأن صورة العالم هذه هي التي تشتق منها الفيزياء الخاصة بالذهن

الغربي . فليس هناك من علم لا يحتوي على مضامين من هذا النوع، مضامين يعتقد البعثة كل سيطرة عليها ، والتي يمكن للمرء أن يقتفي أثرها عانداً حتى أبكر أيام الحضارة يقظة واستيقاظاً . زد على ذلك أنه ليس هناك من علم طبيعي لا يتقدمه دين ، وفي هذه الناحية ، لا يوجد أي فرق بين النظرات الكاثوليكية والنظرات المادية الى العالم ، فكلاهما ينطلقان بالشيء نفسه بكلمات مختلفة . فهناك حتى للعلم الملحد دين ، فالميكانيكا الحديثة تبث ثانية قأملية الايمان فعندما بلغت العصور الأيونية ذروتها في طاليس ، وبلغت الباروكية أوجها في « بيكون » (Bacon) وبلغ الانسان المرحلة الحضرية من مدرج حياته بدأ تأكيده لذاته يتطلع الى العلم النقدي في تضاده ودين الريف الأكثر بدائية ، بوصفه الموقف الأسمى من الاشياء الذي يسك كما يعتقد بالمفتاح الوحيد للمعرفة الحقيقية ، ولشرح الدين نفسه شرحاً اختبارياً تجريبياً وسيكولوجياً ، أو بكلمة أخرى ، المفتاح الى « غزو » الدين مع غيره من الأمور والاشياء المتبقية الأخرى . والآن فان تاريخ الحضارات الأرقى يرينا أن العلم هو مشهد انتقالي ينتمي فقط الى فصلي الحريف والشتاء من عمر كل حضارة ، وانه فيما يتعلق بالفكر من كلاسيكي وهندي ، صيني وعربي على حد سواء ، فان قروناً قليلة كانت كافية كي يستهلك هذا الفكر إمكاناته استهلاكاً تاماً . فلقد ذوى العلم الكلاسيكي في المدة الواقعة بين معركتي « كافي » « واكتيوم » ، وأفسح الطريق أمام النظرة العالمية في « التدين الجديد » . واعتماداً على هذا يمكننا أن نتنبأ بالتاريخ الزمني الذي يتوجب فيه على الفكر العلمي الغربي أن يبلغ الحد الأقصى لتطوره .

ليس هناك من يبور لنا كيف نخص عالم الشكل هذا بالأفضلية على عوالم الشكل الأخرى . فكل علم نقدي يحكم ، ككل اسطورة وايمان ديني ، يرتكز الى يقين باطني . ومهما قد تتنوع مخلوقات هذا اليقين فان بعضها لا يختلف عن البعض الآخر من حيث المبدأ الأساسي وفي كل من التركيب والصحة . لذلك فان أي لوم يوجهه علم الطبيعة الى الدين فانما هو « بوميرانغ » Boomerang . ولا تقل ل جراتك غطرسة وعتواً عن هذا ، حينما نفترض بأننا نستطيع أبداً ودوماً أن نخل « الحقيقة »

محل المفاهيم الانثروبومورفيكية (Anthropomorphic)^(١)، وذلك لأنه توجد إطلاقاً مفاهيم غير هذه المفاهيم . إن كل فكرة ممكنة إطلاقاً هي مرآة كينونة مؤلفها . زد على ذلك أن القول القائل بأن « الانسان قد خلق الله على صورته » هو قول صحيح بالنسبة الى كل دين تاريخي ، كما وان هذا القول لا يقل صحة عن ذاك بالنسبة الى كل نظرية فيزيائية مهما بلغ ثبات أساس صحتها رسوخاً وقوة . لقد كان العالم الكلاسيكي مقتنعاً بأن الضوء يتألف من جسيمات جسدية تنطلق من منبع الضوء الى عين المشاهد ، أما فيما يتعلق بالفكر العربي وحتى في مرحلته الاكاديمية اليهودية الفاوستية ، مرحلة أكاديميات « أديسا » (Edessa الدها) ورأس العين (Resaina) « وبومباديتا » (Pombaditha) (وحتى بالنسبة الى الرخام السباقي ايضاً Porphyry) كانت تشاهد الألوان وأشكال الأشياء دون ما تدخل من واسطة ، إذ أنها كانت تدفع الى تناول قوة البصر بواسطة طريقة سحرية « روحية » تدرك على أنها جوهرية وموجودة داخل بؤبؤ العين .

وهذا هو المذهب الذي بشر به ابن حيان وابن سينا واخوان الصفا ، زد على ذلك أن فكرة الضوء بوصفه قوة وزخماً ، كانت فكرة شائعة قرابة عام ١٣٠٠ في أوساط الأكاديميين (Occamists) في باريس الذين تكتلوا حول البوت أوف ساكسوني وبوريدان (Buridan) وأراسم (Oresme) مكتشف الهندسة التحليلية . لقد قامت كل حضارة بصنع مجموعتها الخاصة من صور مجرى عملياتها ، وهذه الصور صحيحة بالنسبة اليها فقط ، وهي حية فقط طالما لا تزال حضارتها الخاصة حية تحقق إمكاناتها . وعندما تبلغ إحدى الحضارات نهايتها وينطفئ اشراق عنصرها المبدع الخلاق (تخمد القوة التصورية ، أي تجزو الرمزية) عندئذ يخلف وراءه قواعد وقوانين فارغة ، وهيكل عظيم لمنهج مية يقوم أناس حضارة أخرى بقراءتها قراءة حرفية فيحسون بانها دون معنى أو قيمة فيلجأون اما الى اختزانها اختزاناً آلياً أو الى احتقارها ونسيانها .

إن الأرقام والقوانين والدساتير لا تعني شيئاً وهي ليست شيئاً ، فهي يجب أن تمتلك جسماً ، ولكن لا يستطيع الا جنس بشري حي يسلط حياته عليها ويحققها بها ويعبر بواسطتها عن نفسه ويجعلها باطنياً ملكاً له ، أن يخلع عليها ذلك الجسم . وهكذا فانه لا يوجد علم فيزياء مطلق ، بل لما توجد فقط علوم فيزياء افرادية يولد كل علم منها مع حضارته يشب ويزدهر ويذهب بذهابها .

لقد وجدت « طبيعة » الانسان الكلاسيكي ارفع شعاراتها الفنية في التمثال العاري ، ومن هذا التمثال غت منطقياً ، هناك ، مكونية الاجسام ، أي فيزياء ما هو قريب . أما الحضارة العربية فكانت تمتلك الزخرف العربي وقبة المسجد الكهفية الشكل ، ومن هذا الشعور بالعالم نشأت الأحييمي (Alchemy) بفكرها في الذاتيات المادية الفعالة الغامضة « كالزئبق الفلسفي » الذي هو ليس بمادة أو خاصة لكنه شيء ما يكمن وراء الوجود الملون للمعادن وباستطاعته أن يحول معدناً الى معدن آخر . أما نتاج فكرة الانسان الفاروسية في الطبيعة فكان اتساعاً ديناميكياً غير محدود ، كان فيزياء ما هو بعيد . إذن فإلى الفكرة الكلاسيكية تنتمي مفاهيم المادة والشكل ، والى العربية تنتمي فكرة الجوهر ذات الخصائص المنظورة أو السرية ، (وهذه فكرة تامة في سبينوزيتها) والى الفاروسية تنتمي فكرة القوة (Force) والكتلة . فالنظرية الابولونية هي مجران هادى ، أما العربية فهي معرفة صامته بالأحييمي ، واسطة النعمة ووسيلتها (وحتى هنا يجب أن نفطن الى النبع الديني للميكانيكا) ، واخيراً فان الفاروسية هي في مستهل مستهلها فرضية علمية عاملة .

إن الاغريقي يسأل : ما هو جوهر الكينونة المنظورة ؟ ونحن نسأل : أية امكانية موجودة هناك للسيطرة على قوى الصيرورة الدافعة وغير المنظورة ؟ فللاغريق استغراقهم القانع للمنظور ؛ ولنا الاستجواب البارع المسيطر للطبيعة وللتجربة المنهاجية .

وكما هي حالنا ومشا كل الصياغة ومناهج معالجة هذه المشاكل ، كذلك هي حالنا ايضاً والمفاهيم الاساسية ، فهي رموز في كل حال للحضارة الواحدة ،

والوحدة فقط . إن كلمات الجذور الكلاسيكية التالية : هي كلمات غير قابلة للت ترجمة الى لغتنا . فاذا ما نحن ترجنا كلمة : ... الى كلمة : « المادة الاولى » فعندئذ نكون قد استأصلنا مضمونها الابولوني وجعلنا الصدفه الفارغة للكلمة تبدو ذات جرس غريب . وذلك الذي شاهده الانسان الكلاسيكي أمامه بوصفه « حركة » في الفراغ فانما فهمه على انه ، أي تبديل في مركز الاجسام ، أما نحن فلقد استنتجنا من أسلوب خبرتنا للحركة مفهوم مجرى العملية ، أي « السير قدماً الى الامام » وبهذا نعبر ونؤكد على عنصر الطاقة الاتجاهية ذاك ، الذي يثبت فكرنا بالضرورة في مجاري الطبيعة . لقد اخذ ناقد الطبيعة الكلاسيكي التجاوز المنظور للمنزلات بوصفها التنوع الأصل ، وعين بذلك عناصر امبيدوكليس (Empedocles) الاربعة المشهورة (واعني بهذه العناصر ، الارض كجسم متحجر ، والماء كجسم غير متحجر ، والهواء كلاجسم ، مع النار التي هي اقوى من كل الانطباعات البصرية الى درجة لم يعد معها يخامر الروح الكلاسيكية أي شك في لاجسمانية النار أما «العناصر» العربية فهي على العكس من الكلاسيكية ، لاذ أنهم عناصر مثالية ومضمرة في الدساتير السرية والابراج الفلكية التي تحدد ظاهرات الأشياء للعين .

ونحن اذا ما حاولنا الاقتراب قليلاً من هذا الشعور ، فعندئذ سنجد أن للتعارض القائم بين ما هو متحجر وبين ما هو سائل في نظر السوري معنى يختلف تماماً عن معناه بالنسبة الى الاغريقي الارسطوطاليسي ، فهذا الاخير يرى فيه درجات مختلفة في الالاجسمانية ، بينما يرى فيه الاول خصائص سحرية مختلفة ، لذلك تنشأ لدى الاول صورة لعناصر كيميائية كنوع من جوهر سحري تدفع به سببية (عليّة) سرية الى الظهور من الأشياء (والى الاختفاء ثانية داخلها) وهذا الجوهر السحري خاضع حتى لأثر الكواكب ونفوذ النجوم .

وهناك في الأحيائي شك علمي عميق وذلك بالنسبة الى الواقعة التشكيلية للأشياء (لجسم (Somata) رياضيي الأغريق وفيزيائيهم وشعراهم) وهذا الشك يذيب ويدمر الجسم (Soma) أملاً في العثور على جوهره . إنه يمثل حركة

تخطيم التماثل والصور شأنه تماماً في ذلك شأن الحركات المماثلة له من اسلامية وبوغوميلية (Bogomils) بيزنطية . وهذا الشك يكشف عن كفر عميق بالمشخص المحسوس للطبيعة الظاهرية (Phenomenal) ، هذا « المشخص » الذي كان بمثابة قدس الاقداس في نظر الانسان الاغريقي .

ان الخلاف الذي نشب حول شخص المسيح وكشف عن نفسه في المجامع الكنسية الاولى ، وأدى الى الانشقاقات النسطورية واليعقوبية^(١) (Monophysite) إنما هو يمثل قضية أخيمية . ولم يكن ليخطر ابدأ على بال فيزيائي كلاسيكي أن يبحث في الأشياء ويتحررها حينما يكون في الوقت نفسه ينكر أو يدمر شكلها المدرك حساً . ولهذا السبب وحده لم توجد كيمياء كلاسيكية اكثر من وجود أية صياغة نظريات للجوهر بوصفه مضاداً لمظاهر « أبولو » .

إن نشوء منهج كيمائي ذي اسلوب عربي قد أنبأ بوعي جديد للعالم . فاكتشاف هذا المنهج الذي استطاع بضربة واحدة أن ينهي العلم الطبيعي الأبولوني للسكونية الميكانيكية يرتبط باسم الغامض ، اسم هرمس تريسميجستوس (Hermes Trismegistus) الذي يفترض أنه عاش في العصر ذاته الذي عاش فيه كل من افلاطون وديوفانتوس . وبالمثل فإن تحرر الكيمياء الغربية من الشكل العربي على يدي « شتال » (١٦٦٠ - ١٧٣٤) وبواسطة نظريته الفلوجستونية (Phlogiston)^(١) قد تم في الوقت نفسه الذي تحررت فيه الرياضيات الغربية على أيدي نيوتن ولينتز تحرراً أكيداً ، إذ أصبحت الكيمياء والرياضيات الغربية معاً تحليلًا مجرداً .

وكان باراسيلسوس (Paracelsus) (١٤٩٣ - ١٥٤١) قد حول الجهد المجوسي

١ - المؤمنون بأن للمسيح طبيعة واحدة .

- المترجم -

٢ - Phlogiston : المبدأ الافتراضي الذي يعتبر النار جوهرأ مادياً .

(المترجم)

الرامي الى صناعة الذهب الى علم صيدلي ، وهذا تحويل لا يستطيع المرء إلا أن يخمن معه أن تبديلاً قد طرأ على الشعور بالعالم . ثم ابتكر روبرت بويل (Boyle) (١٦٢٦ - ١٦٩١) منهجاً تحليلياً ووضع مع هذا المنهج المفهوم الغربي للعنصر ، ولكن علينا ألا نخطئ في ترجمة التبدلات التي نجمت عن ذاك المنهج وهذا المفهوم . فذاك الذي يُسمى بايجاد كيمياء حديثة ، والذي يتخذ من شتال ولوفوازية نقطتي منعطف له ، هو أي شيء ما عدا كونه بناء لفكر « كيميائية » ، وذلك طالما كانت الكيمياء تشتمل على النظرة الأحيوية في الطبيعية . فذاك الشيء يمثل فعلاً نهائية كيمياء أصيلة ، وذوبانها في منهج شامل جامع للديناميكية المجردة ومثلها (Assimilation) ضمن النظرة الميكانيكية التي قررها العصر الباروكي بواسطة غاليليو ونيوتن . إن عناصر أمبيدوكليس منزلات للجسمانية ، لكن عناصر لوفوازية التي سرعان ما أعقبتها نظريته في الاحتراق الداخلي المبنية على فعل الأوكسجين ، (عام ١٧٧١) تجعل مناهج الطاقة بمتناول الإرادة الانسانية ، وبذلك أصبح « المتحجر » « والسائل » مجرد اصطلاحين لوصف علاقات التوتر بين جزيئات ^(١) . (Molecules) إننا بواسطة تحليلنا ومركبنا (Synthesis) لا نسأل الطبيعة أو نقنعها بل إننا نرغمها إرغاماً . زد على ذلك ان الكيمياء الحديثة هي فصل من فيزياء الفعل الحديثة .

إن ما ندعوه وننعتة بالسكونية والكيمياء والديناميكية (وهذه كلمات تستخدم في العلوم لتمثل فروقاً تقليدية فقط دون أن يكون لها معنى أعمق) هي في الواقع مناهج فيزيائية يخص أولها النفس الأبولونية وثانيها العربية أما ثالثها فيخص النفس الفاروسية ، وكل منهج من هذه المناهج قد غدا في حضارته الخاصة وصحته محدودة بحضارته فقط . وتقابل المنهج الفيزيائي الأول الهندسة اليوقليدية ، أما

١ . الجزئي : جزء من المادة يحتفظ بصفته الطبيعية ويحتوي على عدة أطومات

(المترجم)

الثاني فيقابلة الجبر ، والثالث ينطبق عليه التحليل وينظر . ، كما وينظر هذه من
الفنون التمثال الأول والزخرف العربي للثاني والفوغية للثالث . ونحن نستطيع
أن نفرق بين هذه الأنواع الثلاثة من الفيزياء (شريطة أن نضع نصب أعيننا أن
حضارات أخرى غير هذه قد تنشئ أو بالفعل تنشئ أنواعاً أخرى غير هذه)
بواسطة موقف كل نوع من الحركة ، حيث يسميها الأول الانتظام الميكانيكي
للمنزلات والثاني يدعوها بالقوى السرية والثالث مجاري العمليات .

- ٣ -

والآن ، فإن ميل الفكر البشري (الذي هو دائماً مفطور على السببية «العلية»)
الى اختصار صورة الطبيعة الى أبسط وحدات من شكل كمي ، يمكن نستطيع
الحصول عليه بواسطة المحاكاة العقلية السببية (العلية) والقياس والعد (وبكلمة
أخرى بواسطة المفاضلة الميكانيكية) ، أقول إن هذا الميل يقود بالضرورة في
كل من الفيزياء الكلاسيكية والغربية ، وفي كل فيزياء أخرى ، الى نظرية ذرية .
ونحن بالكاد نعرف بأكثر من الحقيقة القائلة بأن عالماً هندياً أو صينياً قد وجد في
أحد الأيام ، أما العلم العربي فانه بالغ التعقيد الى حد يجعله حتى الآن يتحدى كل
عرض وشرح ، لكننا نعرف بعلمنا وبالعلم الأبولوني معرفة كافية تمكننا في هذا
المجال أيضاً من ملاحظة التعارض الرمزي العميق القائم بينها .

إن الذرات الكلاسيكية هي أشكال مُصغرة (miniature) ، بينما أن
الذرات الغربية هي وحدات نشاط ذرية أصغر (minimal Quanta)
ووحدات من طاقة أيضاً وهكذا نجد من ناحية أن امكانية الادراك الحسي ،
القرب الحسي ، ومن الناحية الأخرى التجريد هما الشرطان الأساسيان
للفكرة .

فالتصورات الذرية للفيزياء الحديثة (هذه التصورات التي لا تشتمل فقط على الذرة (الدالتونية) أو الكيميائية ، بل انما تشتمل ايضاً على الالكترونات وعلى وحدات نشاط ذري من الترمودينامكا (Thermodynamics) (علم الحركة والقوة الحرارية) تزداد مطالبتها يوماً بعد آخر من القوة الفاعلية الحقيقية للرؤيا الباطنية التي تفترضها فروع كثيرة من الرياضيات العليا (كالمهندسات اللابوقليدية وكنظرية المجموعات) وهذه الفروع هي ليست بمتناول أفهام الناس العاديين . فوحدة نشاط ذرية من فعل ، هي عنصر امتداد يُدرك بغض النظر عن أية صفة تدرك حساً من أي نوع ، فمثل هذه الوحدة طليقة من كل علاقة بالنظر واللمس ، وليس لتعبير كلمة شكل أي معنى مها كان بالنسبة اليها (وهي لذلك شيء ما يستعصي على إدراك البعثة الكلاسيكي) . على هذه الشاكلة كانت (موناتات) لينتز ، وكذلك ايضاً هي الأجزاء الجوهرية الرائعة لصورة رذرفورد Rutherford للذرة بوصفها نواة مشحونة إيجابياً مع الالكترونات سلبية سيارية (Planetary) ، وهذه هي حال أجزاء الصورة التي تصورها نيلز بور « Niels Bohr » بادخاله هذه الأجزاء مع وحدات نشاط ذرية « بلانك » أما ذرات لوسبيوس وديمقريطيس فكانت ذرات تختلف عن هذه ، شكلاً وحجماً ؛ وأعني بهذا ، انها كانت مجرد وحدات تشكيلية غير قابلة « للانشتار » كما يؤكد ذلك اسمها ، لكنها غير قابلة للانشتار تشكيلياً فقط . لكن ذرات الفيزياء الغربية التي ترى في « عدم القابلية للانشتار » معنى آخر تماماً ، فانما تمثل اعداد الموسيقى ومواضيعها ، تمثل كينونتها أو جوهرها (الاعداد والمواضيع) المشتمل على التذبذب والاشعاع ، وتمثل ايضاً علاقة هذه المواضيع وتلك الاعداد بمجرى عملية الطبيعة ، بوصفها هي علاقة « الدافع » الموسيقي (Motive) بالحركة الموسيقية (Movement) .

ان الفيزياء الكلاسيكية تختبر منظر هذه العناصر النهائية في صورة الصير ، بينما أن الفيزياء الغربية تختبر عمل هذه العناصر التي هي في نظر الاولى تصورات لمادة وشكل ، بينما هي في نظر الاخيرة تصورات لقدرة وكثافة . هناك ذرتان ، احدهما تدن بالرواقية والاخرى تدن بالاشتراكية ، فالرواقية تصف الفكر

السكونية التشكيلية، والاشتراكية تصف الفكر الديناميكية الكونوتربوتية .
وعلاقات هذه الفكر بالاخلاقيتين فيما يختص بكل منها هي علاقات ذات شكل
يحتم على كل قانون أو تعريف أن يدخلها في حسابه . فمن جهة يوجد حشد
ديمقريطيس من الذرات الحائرة التي نضدت هناك صبورة ، تطوف بها الصدفة
العمياء التي يدعوها كما يدعوها ايضاً سوفوكليس بـ ... مطاردة « كلوديب » .
ومن جهة اخرى توجد مناهج لنقاط قوى تجريدية تعبل بالفة واتحاد نقاط نشيطة
عدوانية تسيطر بحيوية على الفراغ (بوصفه ميداناً) وتتغلب على المقاومات كمكبث .
وهذا التعارض القائم بين الشعورين الاساسيين هو الباعث على التعارض بين الصورتين
الميكانيكيتين للطبيعة . فالذرات بناء على ما يقوله ليسبوس تتحوم داخل (خواء)
ذواتها ، وديمقريطيس يعتبر الهزة والهزة المضادة (Countershock) مجرد شكل
لتبدل المكان ، وارسطوطاليس يشرح الحركات الفردية على انها تصادفية ،
وامبدوكليس يتحدث عن الحب والبغضاء ، وآنكساغوراس عن اجتماع
الشمل وانفراطه .

كل هذه الاشياء هي عناصر التراجيدي الكلاسيكية ايضاً وارتباط الاشخاص
أحدهم بالآخر هو على هذه الشاكلة تماماً على خشبة المسرح الاثيني . زد على ذلك
أن هذه الاشياء هي ايضاً منطقياً عناصر السياسة الكلاسيكية . فهناك في العالم
الكلاسيكي نشاهد مدناً بالغة الصغر كأنها ذرات سياسية نشرت على محاذاة
الشواطىء والجزر ، وكل مدينة من هذه المدن كانت تقف لوحدها وتأكل الغيرة
كبدها ، ومع انها كانت ابدأ بحاجة الى عضد وعون لكنها بقيت تعيش منفصلة
على نفسها خجولة هيابة حتى السخافة والبطلان ، وقد صفعتها أحداث التاريخ
الكلاسيكي غير المنتظمة هنا وهناك ، فكانت تنشأ اليوم لتدمر غداً .

ولدينا كضد لهذه الحال دولنا السلالية في القرنين السابع عشر والثامن عشر
التي كانت ميادين قوة سياسية بما لهذه الميادين من وزارات ودبلوماسيين عظام
بوصفهم مراكز اتجاه متعدد ورؤيا جامعة شاملة . والحق اننا لا نستطيع أن
نفهم الروجين من كلاسيكية وغربية إلا اذا درسنا التناقض القائم بينها . وهذا

القول نستطيع ايضاً أن نطبقه على الفكرتين الذريتين اعتماداً على الاسس لكل من الفيزياء الكلاسيكية والفيزياء الغربية .

إن غاليليو الذي أبدع مفهوم القوة ، والمليزيين الذين اوجدوا مفهوم ... ، وديمقريطس وليبنيز ، ارخميدس وهلمهوتز ، هم جميعاً « متعاصرون » ومن أبناء الأطوار الذهنية ذاتها لحضارتين مختلفتين تماماً .

لكن العلاقة الباطنية بين نظرية الذرة وبين الاخلاق تمتد الى أبعد مما ذكرت . ولقد سبق لنا ان عرضنا كيف ان النفس الفاوستية (التي تشتمل كينونتها على قهر الحضور وشعورها على العزلة والانفراد وحنينها على اللانهاية) تدخل حاجتها الى العزلة والمسافة والتجريد في كل واقعة من وقائعها ، تدخلها في حياتها العامة وعالمي شكلها الروحي والفني على حد سواء .

إن هذا الانفعال للمسافة (ونحن نستعمل هنا تعبير نيتشه) هو غريب بصورة خاصة عن العالم الكلاسيكي الذي كان كل بشري فيه يتطلب قريباً وعضداً وجماعة . وهذا هو ما يميز روح العصور الباروكية من الروح الايونية ، وحضارة النظام الغابر (Ancien Régime) من أثينا البركليسية . وهذا الانفعال الذي يميز الفاعل البطولي من المتألم البطولي يتجلى ايضاً في الفيزياء الغربية كتوتر .

ان ما يفقده علم ديمقريطس هو التوتر وذلك لأن في مبدأ الهزة والهزة المضادة إنكاراً مضمرأ لوجود قوة تسيطر على الفراغ وتنطبق عليه وتماثله . وبالمثل ، لا يوجد عنصر الارادة داخل صورة النفس الكلاسيكية . فبالرغم من كل ما شهده العالم الكلاسيكي من مخاصمات وبغضاء وغيره وحسد، إلا أنه لم يكن هناك من توتر باطني ولا حاجة عميقة لحوح الى المسافة والانفراد والتسامي تسيطر على المجلس البشري الكلاسيكي أو دوله أو نظراته الى العالم ، ونتيجة لذلك لم يكن هناك من توتر بين الذرات والكون ايضاً .

إن مبدأ التوتر (الذي طور داخل النظرية الاحتمالية Potential Theory) والذي لا يمكن ترجمته اطلاقاً الى اللغات الكلاسيكية أو تبليغ العقول

الكلاسيكية به ، قد أصبح مبدأً جوهرياً بالنسبة الى الفيزياء الغربية . أما محتواه
فينبع من التصور للطاقة ، من الارادة للقوة داخل الطبيعة ، ولهذا السبب تعادل
تماماً ضرورته لنا استحالته على الفكر الكلاسيكي .

- ٤ -

اذن فإن كل نظرية ذرية هي أسطورة وليست بتجربة . فمن خلال هذه النظرية
تكشف الحضارة ، بواسطة القوة التأملية المبدعة لفيزيائها العظام ، عن دقيق
جوهرها وأعماقها وعن نفسها بالذات . وإنه فقط لفكرة نقد مدركة سابقاً تلك
الفكرة القائلة بأن الامتداد يوجد بذاته ومستقلاً عن شعور العارف بالشكل وبالعالم .
إن المفكر عندما يتخيل بأنه يستطيع أن يقطع عامل الحياة ويلقي به جانباً فإنه
عندئذ ينسى أن المعرفة ترتبط بالمعروف ارتباط الاتجاه بالامتداد ، وأنه
بواسطة الصفة الحية للاتجاه فقط يمتد ما يحس به في المسافة والعمق ويصبح
فراغاً .

فالترتيب المعروف للممتد هو استنباط الكائن المعروف وتدييره وإيعازه .
لقد سبق لنا أن شرحنا الأهمية الحاسمة لخبرة العمق ، هذه الخبرة التي تماثل بقطة
النفس ، وهي لذلك تنتمي مع أبداع العالم الخارجي الى تلك النفس . إن انطباع
الحس يحتوي فقط على الطول والعرض وإن فعل الترجمة الحي والضروري (لهذا
الانطباع - المترجم) ، (الذي هو ككل شيء حي آخر يمتلك اتجاهاً وحركة
وانعدام عكس اتجاه) ، (أي الصفات التي يركبها وعينا من كلمة زمان) هو الذي
يضيف العمق الى انطباع الحس وبذلك يصوغ الواقعة والعالم . زد على ذلك أن
الحياة نفسها تدخل الخبرات بوصفها بعداً ثالثاً ، والمعنى المزدوج لكلمة « بعيد »

الذي يشير الى كل من المستقبل والأفق يكشف عن المعنى الأعق لهذا البعد الذي يستدعي امتداداً كهذا . فالصيرورة تتخشب وتذهب وتصبح فوراً الصير ، والحياة أيضاً تتخشب وتخمّد وتسمي فوراً فراغ المعروف ذي الابعاد الثلاثة .

ويشترك ديكارت وبارمينيدس في النظرية القائلة بأن التفكير والكاثن أي المتخيل والممتد ينطبق الواحد منها على الآخر . إن الكلمة الماثورة التالية

(Cogito ergo sum) (القابل للفكر هو لذلك الأرفع) هي مجرد صياغة خبرة العمق . (أنا أعرف لذلك فأنا داخل الفراغ) . لكن أسلوب هذه المعرفة ، ولهذا السبب ثرة المعرفة ، الرمز الأولي للحضارة الخاصة ، يظهر على المسرح . إن الامتداد المتقن المنجز للوعي الكلاسيكي هو امتداد حسي وحضور جسائي ، أما الوعي الغربي فانه ينجز الامتداد وفق أسلوبه الخاص كفراغ متسام ، وعندما يفكر بفراغه بتسام مطرد فانه ينشئ تدريجياً الاستقطابية التجريدية للقدرة والكثافة ، هذه الاستقطابية التي تتعارض تعارضاً تاماً والاستقطابية الكلاسيكية المنظورة للمادة وللشكل .

ولكن ينتج مما ورد أنه لا يمكن أن يتبدى الزمان الحي ثانية فيما هو معروف ، وذلك لأن هذا الزمان انتقل الى المعروف الى «وجود» ثابت لا يتغير بوصفه عمقاً ، ولذلك فان الديمومة (أي انعدامية زمان) والامتداد ينطبق أحدهما على الآخر . إن المعرفة وحدها هي التي تمتلك طابع الاتجاه . وتطبيق كلمة «زمان» على البعد الزماني المتخيل والقابل للقياس في الفيزياء هو خطأ . أما السؤال الوحيد فهو عما إذا كان بإمكاننا تجنب الخطأ أم لا . وإذا ما استبدل انسان ما كلمة «مصير» بكلمة «زمان» في أي تصريح فيزيائي ، فان هذا الإنسان سيشعر فوراً أن الطبيعة المجردة لا تحتوي على زمان . إن عالم شكل الفيزياء يبلغ تماماً امتداده عالم الشكل المعروف للرقم والتصور ، ولقد سبق لنا أن رأينا (رغمًا عن «كثت») أنه لا توجد هناك أية علاقة مهما كان شأنها ونوعها ، تربط بين الرقم الرياضي والزمان . ومع ذلك تقوم الآن واقعة الحركة في العالم المحيط بنا لتجادل فيما أوردناه آنفاً .

وهذا والحق ليست المعضلة الالوية^(١) (Eloitics) التي لم تحل وغير القابلة للحل ،
فالكائن (أو التفكير) والحركة هما ضدان لا يجتمعان ، لكن الحركة لا « وجود »
لها (بل انما هي ظاهرة فقط) .

وهنا يصبح العلم المرة الثانية دغماتياً واسطورياً . فكلمتا الزمان والمصير
يسان ، بالنسبة لمن يستخدمهما استخداماً فطرياً ، الحياة ذاتها وبأعق اعماقها ، وأعني
بالحياة ككل التي يجب ألا تفصل عنها الخبرة المعاشة . لكن الفيزياء ، (أي العقل
المراقب) يجب عليها من جهة أخرى أن تفصل بينها . فالختبر حياتياً « بذاته »
والمتحرر ذهنياً من عمل المراقب وموضوع الصير الميت المنتخب واللاعضوي هو
الآن « الطبيعة » هو شيء ما معرض للمعالجة الميكانيكية الجامعة المانعة .

ووفق هذا المفهوم فان معرفة الطبيعة هي نشاط قياس وفعله ، ومع ذلك فنحن
نكون على قيد الحياة عندما نراقب ولذلك فان الشيء الذي نراقبه يعيش
معنا ايضاً .

إن العنصر الكائن داخل صورة الطبيعة والذي هو بموجبها ليس موجوداً
من لحظة الى أخرى ، بل انما هو موجود داخل دفق مستمر معنا وحولنا ، يصبح
أداة الرصد بين الوعي اليقظ وبين العالم . وهذا العنصر يدعى الحركة وهو يتعارض
والطبيعة كصورة ، ولكنه يمثل تاريخ هذه الصورة . ولذلك فبالدقة ذاتها التي
يستخلص بواسطتها (بواسطة الكلمات) الفهم من الشعور ، والفراغ الرياضي من
مقاومات الضوء (الاشياء) كذلك ايضاً يستخلص « الزمان » الفيزيائي من
انطباع الحركة .

إن الفيزياء تتحرى الطبيعة ونتيجة لذلك فهي تعرف الزمان بوصفه طولاً
فقط . لكن الفيزيائي يعيش داخل تاريخ هذه الطبيعة ، ولذلك فهو مرغم على

١ - نسبة الى المدرسة الالوية الفلسفية اليونانية التي نشأت في القرن السادس قبل المسيح وكانت
ول بوحدة الكائن وعدم صحة الحركة والتبدل

إدراك الحركة بوصفها حجماً قابلاً للتقرير الرياضي، بوصفها تحجراً من أرقام مجردة حصل عليها بواسطة الخبرة ودونها في قوانين . يقول كيرشهوف : « إن الفيزياء هي الوصف الكامل والبسيط للحركة . وهذا هو فعلاً كان ابدأً وذائلاً هدف الفيزياء وموضوعها . ولكن السؤال لا يدور حول الحركات داخل الصورة ، بل إنما يدور عن حركات الصورة . فالحركة داخل طبيعة الفيزياء ليست سوى ذلك الشيء ما الميتافيزيقي الذي يدفع بوعي التالي الى النشوء . أما المعروف فهو منعقد الزمان وغريب عن الحركة ، ووضع ملائمة يستوجب هذا . إنه مجرى المعروف العضوي هو الذي يجعلنا نتوهم فيه أنه حركة . فالفيزيائي يتلقى الكلمة لا كأنطباع عن العقل ، بل إنما يتلقاها كأنطباع عن كامل الانسان ، ووظيفة هذا الانسان ليست الطبيعة فقط بل إنما هي العالم بأكمله ، وهذا هو ما يعنيه العالم كتاريخ . إذن « فالطبيعة » هي تعبير الحضارة في كل حال .

إن كل الفيزيائيات هي معالجة لمعضلة الحركة (التي تشتمل ضمناً على معضلة الحياة ذاتها) ، وهذا لا يعني أن الفيزيائيات ستحل يوماً ما هذه المعضلة ، بل إنما يعني بأنه بالرغم من هذه المعالجات لا بل بسببها فإن معضلة الحركة غير قابلة للحل .

إن سر الحركة يوقظ في الانسان ادراك الموت .

إذن ، فإذا كانت معرفة الطبيعة هي نوع مختل من معرفة الذات (واعني بالطبيعة المدرسة بوصفها صورة ومرآة للانسان) إذن فإن المحاولة الرامية الى حل معضلة الحركة هي محاولة معرفة ترمي الى السير على درب سر هذه المعضلة ، والانطلاق على درب مصيرها الخاص .

إن الحصفة السيائية وحدها ، إذا ما كانت مبدعة ، تستطيع أن تنجح في الانطلاق على درب مصير الحركة الخاص ، والحق أن هذه الحصفة قد دلت على قدرتها هذه منذ القدم في ميادين الفن وخاصة في الشعر التراجيدي . إن الانسان الذي تخيره الحركة هو الانسان المفكر ، فالحركة هي بالنسبة الى الانسان المتأمل أمر غني عن البيان .

ومها بلغ كمال الانسان المفكر في اختصار حيراته الى منهاج ، فالنتيجة هي دائماً نتيجة منهجية وليست بنتيجة سيائية انها امتداد مجرد نظم تنظيمياً منطقياً وكيمياً ، وليس فيه أي شيء حي ، بل انما كل ما فيه هو صير وميت . وهذا هو ما أخذ بيد غوته الذي كان شاعراً وليس احصائياً ليلاحظ فيقول : « ليس للطبيعة منهاج ، إن للطبيعة حياة وتتالياً تمتد من مركز مجهول الى حد غير قابل للمعرفة . »

لكن للطبيعة منهاجاً بالنسبة لمن يعرفها ولم يعيشها ، ولكن هذا المنهاج لا يتعدى كونه منهاجاً لا أكثر ولا أقل ، والحركة هي تناقض وتعارض داخله . ويمكن أن يغطي هذا التعارض بصياغة حاذقة أربية للقوانين ، لكنه يبقى حياً داخل المفاهيم الجوهرية ، فالهزة والهزة المضادة للديمقريطس وانتليتشي (Entelechy) أرسطوطاليس وتصورات القوة النابعة من « زخم » أوكامستيني القرن الرابع عشر ، حتى نظرية وحدة نشاط ذرية الاشعاع ، جميع هذه تحتوي على التعارض الموجود داخل المنهاج . وليدرك القارئ الحركة داخل منهاج فيزيائي بوصفها شيخوخة هذا المنهاج (وهذه هي حالها فعلاً لكونها خبرة عاشها المراقب) وعندئذ سيشعر القارئ فوراً بوضوح

وجلاء بالجمعية الملازمة للمحتوى العضوي الذي لا يقهر لكلمة « الحركة » ولكل فكرها الاستباقية . ولكن لما كانت الميكانيكا لا دخل لها في الشيوخة ، لذلك يجب ألا تكون لها أيضاً أية علاقة بالحركة أيضاً ، ولذلك لما كان لا يوجد أي منهاج علمي يمكن ادراكه دون معضلة حركة داخلية ، لذلك فإن وجود ميكانيكا كاملة مستقلة وقائمة بذاتها هو أمر مستحيل . فهناك دائماً في مكان ما أو آخر نقطة انطلاق عضوية داخل منهاج حيث تنطلق منها الحياة الآنية الفورية الى داخله ، وهذه النقطة هي بمثابة جبل السرة الذي يربط جنين العقل بالأم الحياة ويربط الفكر بالمفكر .

وهذا مما يسلط على جواهر علمي الطبيعة من فاونسي وأبولوني ضوء آخر . كلا إن الطبيعة هي نقية ، فهناك دائماً شيء ما من التاريخ داخلها . فاذا كلف المرء انساناً لا تاريخياً كالأغريقي ، فعندئذ يستغرق الحاضر المنعزل مجموعة انطباعاته عن العالم وتصبح صورة طبيعته سكونية مستقلة قائمة بذاتها (أي أن هناك جداراً يفصلها عن الماضي والمستقبل) . وذلك خلال كل برهة فردية . إن الزمان بوصفه حجماً يظهر في الفيزياء الاغريقية قليلاً كقلة ظهوره في فكرة « الاتيليتشي » لأرسطوطاليس . أما إذا كان من جهة أخرى الانسان مفطوراً على التاريخ ، فإن الصورة التي يشكلها عن الطبيعة هي صورة ديناميكية . فالرقم هذا التطور النهائي للصير هو في نظر الانسان اللاتاريخي قياس ، لكنه وظيفة بالنسبة الى الانسان التاريخي .

فالمرء يقيس فقط ما هو موجود وحاضر ولكنه يقتفي آثار ما له ماض ويتتبع مستقبله كمجري . ولقد تجلّى أثر هذا الفرق في تغطية تقلبات معضلة الحركة بنظريات كلاسيكية ، وبارغامها على احتلال صدر الصورة في النظريات الغربية .

إن التاريخ هو صيرورة خالدة ، ولذلك فهو مستقبل خالد ، أما الطبيعة فهي صير ولهذا فانها ماضٍ أزلي . وفي قولنا هذا يبدو أن قلباً غريباً للمفاهيم قد تم

وحدث فالصيرورة قد فقدت أفضليتها على الصير . فعندما يتطلع الذهن وراءه من ميدانه فعندئذ ينعكس شكل الصير ونظرة الحياة ، ففكرة المصير التي تحصل في إحشائها هدفاً ومستقبلاً قد حول مجراها الى المبدأ الميكانيكي للعللة والمعلول الذي يكمن مركز ثقله في الماضي . وهكذا في ما اختبر فراغياً الى مرتبة تسمو فوق مرتبة الحي زمنيّاً ، واستبدل الزمان بالطول داخل منهاج عالم فراغي . ولما كان الامتداد ينشأ داخل الخبرة المبدئية عن الانجاء ، وينشأ الفراغي عن الحياة ، لذلك فان الفهم البشري (نتيجة لتطلع الذهن وراءه من ميدانه - المترجم) يفسر الحياة على أنها مجرى عملية داخل الفراغ اللاعضوي لحياه ، فبينما تنظر الحياة الى الفراغ بوصفه شيئاً ما يخص ذاته وظائفاً ، نرى أن الذهن يرى في الحياة شيئاً ما موجوداً في الفراغ ، فالمصير يسأل الى أين ؟ أما السببية (العلية) فتسأل من أين ؟ وذلك بغية إقامة الدليل علمياً وهذا ما يعني أن نبدأ من الصير وبما تحقق ، وأت نفتش عن الاسباب (العلل) بواسطة عودتنا الى السير وراءه طيلة الطريق المدرك ادراكاً ميكانيكياً ، وأن نعالج الصيرورة بوصفها مصيراً . ولا أرى للتقاربي أن يعتقد بأن المصير والزمان يمكن أن يعكس اتجاهها ، بل انما أريد أن اركز على ما يسميه الفيزيائي وحده بالزمان ويدخله قوانينه كشيء قابل للانشطار ويفضله كشيء سلمي وككميات متخيلة .

إن الخبرة دائماً موجودة وقائمة ، بالرغم من انها نادراً ما شوهدت على أنها حيرة فطرية وملزمة بالضرورة . فلقد قام « الإليون » في العلم الكلاسيكي ليرفضوا ضرورة التفكير بالطبيعة كما في الحركة ، وأقاموا ضدها الفرضية القائلة بأن التفكير هو كائن ، ونتيجة لذلك فان المعروف والمتمد ينطبق احدهما على الآخر ، ولهذا فانه لا يمكن التوفيق بين المعرفة وبين الصيرورة . ونقدم هذا لم يدحض ولا يمكن أن يدحض ، لكنهم لم يستطيعوا أن يعطوا من سير تطور الفيزياء الكلاسيكية ، هذه الفيزياء التي كانت تعبيراً ضرورياً عن النفس الأبولونية ، وبوصفها كذلك هي أسمى من الصعوبات المنطقية ورافع . ولقد حاولت ما تسمى بالميكانيكا « الكلاسيكية » في العصر الباروكي ، والتي أنشأها

غاليليو ونيوتن ، مرة بعد أخرى ، إيجاد حل لا يعاب لمعضلة الحركة وفق الخطوط الديناميكية .

إن تاريخ مفهوم القوة الذي روي وروي ثانية بكل ما للفكر من انفعال لا يعرف التعب ، والذي يشعر بمخاطر الصعوبة تحدى به هو ليس سوى تاريخ الاجتهادات الرامية الى إيجاد شكل للحركة يسمو رياضياً ومفاهيمياً فوق كل شك وريب . وكانت آخر محاولة لتحقيق هذه الغاية (وهي محاولة فشلت بالضرورة كسابقاتها) هي محاولة هيرتز (Hertz) فهيرتز دون أن يكتشف منبع كل حيرة ، (ولم يكتشف هذا المنبع أي فيزيائي الآن) حاول أن يستأصل تصور القوة استئصالاً تاماً (وشعوره الذي دفعه الى هذا هو شعور محق في قناعته بأنه يتوجب على المرء أن يبحث عن الخطأ في كل المناهج الميكانيكية ، داخل هذا المفهوم الأساسي أو ذاك) وأن يبين صورة الطبيعة بأكملها على كميات من الزمان والفرغ والكتلة . ولكنه لم يلاحظ أن الزمان نفسه (الذي هو عامل اتجاه موجود داخل مفهوم القوة) هو العنصر العضوي الذي لا يمكن دونه أن يعبر عن نظرية ديناميكية ، والذي بواسطته لا نستطيع الحصول على حل صحيح نظيف لمعضلة الحركة . زد على ذلك ، وما عدا هذا ، فانه ما للقوة والكتلة والحركة من مفاهيم فهي تشكل وحدة دغمائية . فهذه المفاهيم يرتبط أحدها بالآخر على صورة يستوجب ضمناً تطبيق أحدها تطبيق المفهومين الآخرين وذلك ابتداء ببداية البداية . إن كامل المفهوم الأبولوجي لمعضلة الحركة هو مضمّن في كلمة الجذر الكلاسيكية ، أما كامل المفهوم الغربي لهذه المعضلة فتشتمل عليه فكرة القوة . فتصور الكتلة لا يزيد عن كونه متممًا لتصور القوة . ونيوتن، هذا الانسان المتدين تديناً عميقاً كان فقط يخرج بالشعور الفاوستي الى ميدان التعبير عندما شرح مفهوم « القوة » و « الحركة » فقال

« إن الكتل هي نقاط المجوم للقوة ، وهي حاملات الحركة . » وعلى هذا الشكل أدركت صوفية القرن الثالث عشر وعلاقته بالعالم .

ولا شك أن نيوتن قد نبذ العنصر الميتافيزيقي ورفضه حينما قال قوله المشهور :

(Hypotheses non fingo)

(الفرضية العلمية لا أصبع لها) ولكن لا فرق فنيوتن كان ميتافيزيقياً سداة ولحمة في تأسيسه لميكانيكيته . فالقوة هي صورة الطبيعة الميكانيكية للرجل الغربي ، وهي بمثابة الارادة بالنسبة الى صورة نفسه ورأس الله اللامتناهي في صورته للعالم . لقد بقيت الفكر الأولية راسخة القدم وطيدة العزم قبل أن يولد أول فيزيائي وذلك لأنها كانت تكمن في أبكر عصور وعيناً العالمي لحضارتنا هذه .

-٦-

وبهذا يصبح من الواضح أن للتصور الفيزيائي للضرورة أصلاً دينياً أيضاً . وعلمنا ألا ننسى أن الضرورة الميكانيكية التي تحكم في ما يفهمه ذهننا على أنه طبيعة ، هي ضرورة متعضية وحتمية الخطورة في الحياة نفسها ، وهذه الضرورة المتعضية تبدع وتنشئ ، أما الضرورة الميكانيكية فانها تقيد وتحدد . فالمتعضية تنبع من تعين باطني ، أما الميكانيكية فانها تنبع من التظاهرة ، وهذا هو التمييز بين ما هو تراجيدي وبين ما هو منطقي فيزيائي .

وهناك ، فضلاً عن ذلك ، فرق داخل الضرورة التي يفترضها العلم ويتخذها . لنفسه (ضرورة العلة والمعلول) وهذا الفرق قد تلمص ، حتى هذه الساعة ، من أقصى العقول وأشدها بصيرة . فهنا نجابه فوراً بقضية هائلة في صعوبتها وذات أهمية بالغة الخطورة شديدها ، فمعرفة الطبيعة (مها كان تعبير الفيلسوف عن العلاقة) هي وظيفة الدراية التي هي ذات اسلوب خاص في كل حالة من الحالات ، لذلك

فان للضرورة العلمية اسلوب الذهن الذي وضع يده عليها ، وهذا بما 'يدخل فوراً فروقات مورفولوجية في الميدان. فمن الممكن لنا أن نرى ضرورة صارمة في الطبيعة حتى في الحال التي لا يمكننا معها أن نعبر عن مثل هذه الضرورة بقوانين طبيعية .

والحق أن القوانين الطبيعية التي تكون بالنسبة إلينا غنية عن البيان بوصفها الشكل الخاص للتعبير في ميدان العلم ، هي ليست أبداً على هذه الحال التي ذكرت بالنسبة الى اناس ينتمون الى حضارات اخرى . فهذه القوانين تفترض مسبقاً شكلاً خاصاً تماماً هو الشكل الفاوستي المميز للذهن والادراك ولذلك تستلزم الشكل الفاوستي للدراسة بالطبيعة . وليس هناك من شيء باطل محال بالفطرة في داخل مفهوم ضرورة ميكانيكية ما، حيث أن كل حالة على حدة هي حالة مستقلة قائمة بذاتها مورفولوجياً وهي حالة لن تتجدد أو تتكرر ثانية على الحال التي كانت عليها تماماً ، ولذلك فان تفاصيل المعرفة لا يمكن لها أن تصاغ في قوانين دائمة الصحة ، فالطبيعة قد تبدو في حالة كهذه (ولنعتمد الى المجازي من الوصف) ككسر عشري غين متناه الذي هو ايضاً غير متكرر الحدوث ومقترباً الى الدورية (Periodicity) . ولا شك أن العقول الكلاسيكية قد أدركت الطبيعة على ما وصفت آنفاً ، فشعورها يكمن بجلاء وراء مفاهيمها الفيزيائية الابتدائية ، فان الحركة الاصلية لذرات ديموقريطس مثلاً هي حركة قد حددت تحديداً يطرح جانباً كل امكانية لحساب الحركات مقدماً .

ان قوانين الطبيعة هي اشكال المعروف حيث يوجد بين مجموع من القضايا الافراية كوحدة من درجة ارقى . وهنا يتجاهل الزمان الحي ، واعني بهذا انه لا يهم أبداً متى أو كم مرة تنشئ احدى قضايا هذا المجموع ، وذلك لأن المسألة ليست بذات سياق كرونولوجي ، بل انما هي ذات سياق رياضي ، ولكن داخل الوعي القائل بأنه ليست هناك من قوة في العالم تستطيع أن تهز هذا الحساب ، توجد ارادتنا التي تحكم الطبيعة وتسيطر عليها . وهذا هو الفاوستي . ومن وجهة

النظر هذه وحدها تبدو العجائب ككلمات في قوانين الطبيعة . ولقد كان الانسان الجوسني يرى في العجائب ممارسة لقوة ليست مشاعة للجميع ، وهذه القوة لا تتناقض في أي وجه من وجوها وقوانين الطبيعة . أما الانسان الكلاسيكي فكان وفق ما قاله بروتاغوراس قياساً للأشياء فقط وليس بمبدعها أو خالقها ، وهذه نظرة تتنازل دون ما وعي عن كل غزو للطبيعة بواسطة الاكتشاف وتطبيق القوانين .

إذن نرى أن مبدأ السببية (العلية) في الشكل الذي هو بداهة ضروري بالنسبة لنا (أي بوصف هذا الشكل قاعدة الحقيقة المتفق عليها لكل من رياضياتنا وفيزيائنا وفلسفتنا) هو مبدأ غربي ، وبصورة أدق ظاهرة باروكية . وهذه الظاهرة لا يمكن أن تبرز ذلك لأن كل برهان يعرض في لغة غربية ، أو كل تجربة يقوم بها عقل غربي إنما تفترض نفسها مسبقاً .

فالتصريح في كل قضية يحتوي على البرهان كنطفة (germi) ومنهاج كل علم هو العلم نفسه . وانه لما لا جدال فيه أن تصور قوانين الطبيعة ومفهوم الفيزياء برصفا « Scientia Experimentalis » (علماً تجريبياً) حيث ساد هذا المفهوم منذ أيام روجر باكون ، يحتويان بداهة هذا النوع الخاص من الضرورة . أما الصيغة الكلاسيكية لاعتبار الطبيعة (خدن الانا للصيغة الكلاسيكية للكينونة) فانما على العكس من الفالوستية ، إذ انها لا تحتوي على هذا النوع من الضرورة ، ومع ذلك فهي لا تبدو على انها قد أضعفت منطقاً لهذا السبب . ونحن إذا ما درسنا بروية وامعان ما تفوه به كل من ديموقريطس وآناكساغوراس وأرسطوطاليس (الذي يحتزن داخله كامل مجموع التأملات الكلاسيكية في الطبيعة) ، وفحصنا فوق كل شيء مضامين مصطلحات أساسية . عندئذ سنجد أنفسنا نتطلع مذهولين الى صورة للعالم تختلف كلياً عن صورتنا الخاصة له ، فتلك الصورة هي صورة مكتفية بذاتها ، وهي لذلك صحيحة دون قيد أو شرط بالنسبة الى هذا النوع المعين من الجنس البشري (الكلاسيكي المنزجم) زد على ذلك أن السببية (العلية) وفق مفهومنا لها لا تلعب أي دور فيها .

إن عالم الأحيي ، أو الفيلسوف ، يتخذ لنفسه في الحضارة العربية ضرورة داخل عالم كهفه تختلف اختلافاً كلياً عن الضرورة الديناميكية . فليس هنا أي رابط سببي (علي) لشكل القانون ، بل إنما يوجد في الحضارة العربية فقط علة ، هي الله الذي يكمن دائماً وراء كل معلول ، لذلك فإن وجهة النظر العربية هذه ترى أن الايمان بقوانين الطبيعة هو بمثابة شك في قدرة الله الكلية . وإذا ما نشأت هناك قاعدة ، فلنما هذا لا يعني سوى أن الله يرضى ذلك ويريده ، ولكن إذا ما افترض أحدهم أن هذه القاعدة كانت ضرورة ، فهذا معناه أن يستسلم مثل هذا المرء لتجربة الشيطان .

ولقد كان هذا أيضاً موقف كارنيادس Carneades وبلوطونيوس والفيثاغوريين الجدد .. وهذه الضرورة (الله - المترجم) تكمن وراء الأناجيل كما تكمن وراء التلمود والافيسا (Avosta) وعليها ترتكز تقنية الأحيي .

إن مفهوم الرقم بوصفه وظيفة يرتبط بالمبدأ الديناميكي للعة والمعلول . فكلامهما قد ابدعها عقل واحد ، وهما شكل تعبير عن الروحانية ذاتها ومباديء اشتقاقية للطبيعة ذاتها ، وأعني بها الطبيعة في الصير والمخضعة للحس . (objectivized nature) والحق أن فيزياء ديموقريطس تختلف عن فيزياء نيوتن ، وهذا الاختلاف يتجلى في كون نقطة الانطلاق المختارة لفيزياء ديموقريطس هي المعين بصرياً ، بينما أن نقطة انطلاق فيزياء نيوتن تتمثل في العلاقات التجريدية المستنتجة من المعين بصرياً . « فيحائق » المعرفة الأبولوجية بالطبيعة هي أشياء ، وهي توجد على سطح المعروف ، لكن حقائق العلم الفالوستي هي علاقات ، وهذه هي بصورة عامة خارج مدى بعد عيون العاديين من الناس ، والتي تتوجب السيطرة عليها سيطرة ذهنية ، وهي تتطلب للتبليغ بها وعنها لغة قانون (Code) لا يستطيع أن يفهمها سوى البجائة الجبير .

إن الضرورة الكلاسيكية السكونية تتجلى فوراً وتضخ في تبدل الظاهرات ، بينما أن المبدأ الديناميكي للعلاقة بين العلة والمعلول (Causation - Principle)

يسود ما وراء الأشياء وينزع دائماً الى إضعاف أو بالأحرى الى إبادة واقعة الأشياء الحسية . ولنتأمل مثلاً في عالم المغزى المرتبط وفق النظرية العلمية المعاصرة بالمصطلح « مغنطيس » .

إن مبدأ حفظ الطاقة (Conservation of Energy) الذي اعتبر بكل جدية منذ أن جاهر به ج. ر. « ماير » ضرورة مفاهيمية ساذجة صريحة ، هو بالفعل إعادة وصف للمبدأ الديناميكي للسببية (العلية) بواسطة المفهوم الفيزيائي للقوة . إن الاستشهاد « بالخبرة » والجدل حول ما إذا كان الرأي هو ضروري أو اختياري ، وهذا الجدل مثلاً هو في لغة « كنت » (الذي خدع نفسه خداعاً عظيماً في موضوع الحدود المانعة جداً والتي تفصل بين الضروري وبين الاختياري) يدور حول ما إذا كان الرأي هو بداهة ، أو استدلالاً من المعلول على العلة فيما بعد (a posteriori) أقول إن الاستشهاد بالخبرة والجدل هما أكيداً خاصتان غريبتان . فليس هناك من شيء يبدو غنياً عن البيان وواضحاً غير غامض « كالخبرة » بوصفها منبع العلم الصحيح وأصله . فالتجربة الفأوسية المرتكزة الى فرضيات علمية عاملة والمستخدمه لمناهج القياس هي ليست سوى الاستغلال المنهجي الجامع المانع لهذه « الخبرة » . ولكن لم يلحظ أحد أن نظرة كاملة الى العالم هي مضرة داخل مفهوم « للخبرة » كهذا ، مما له مضمون ديناميكي عدواني ، وأنه لا توجد ولا يمكن أن توجد « خبرة » : وفق هذا المفهوم الخصب ، بالنسبة الى شعوب الحضارات الأخرى . ونحن عندما نرفض أو لا نعترف بالنتائج العلمية لكل من أنكساغوراس أو ديموقريطس بوصفها نتائج اختيارية ، فهذا لا يعني أن هذين المفكرين الكلاسيكيين كانا عاجزين عن ترجمة الطبيعة وكانا يقذفاننا بخيالات ومجرد أوهام ، بل انما يعني أننا نفتقد في عمومياتها ذلك العنصر السببي (العلي) الذي يشكل بالنسبة اليها الخبرة وفق مفهومنا لهذه الكلمة . ومن الواضح أننا حتى الآن لم نعط من التفكير ما يكفي لهذا ، أي المفهوم الفأوستي المجرد للخبرة فالتضاد بينه وبين الايمان هو واضح (وهو تضاد سطحي تماماً) وذلك لأن الخبرة الحسية الذهنية الصحيحة فعلاً تنطبق في

نقطة التركيب انطباقاً كاملاً على خبرة القلب (كما قد ندعوها) هذه الخبرة التي هي بمثابة تنوير عرفته طبائع عميقة التدين في الغرب خلال برهات خطيرة من كينوناتها (كباسكال مثلاً الذي جعلت منه الضرورة الواحدة نفسها رياضياً « وجانسانياً ») . إن الخبرة تعني في نظرنا نشاط الذهن الذي لا يحصر بمجموع مهامه في تلقي واقرار وتدبر أمر انطباعات برهية مجردة في حاضرها، بل انما يبحث عنها في حضورها المحسوس ويتلاشى . ان الخبرة وفق مفهومنا تمتلك النازع المبتدىء من الذاتي الخاص والممتد الى اللانهائي . ولهذا السبب بالذات تتعارض الخبرة وشعور العلم الكلاسيكي . فسيلنا الى اكتساب الخبرة هو السبيل ذاته الذي يفقدها عليه الاغريقي . ولذلك حافظ على ابتعاده عن منهاج التجربة الشديداً المفعول ، ولهذا فبدلاً من أن تكون فيزياء منهجاً جباراً يتألف من قوانين قوية ودساتير تصنع بقوة حاضر الحس وتقهره وتنخطاه (فالمعرفة وحدها هي القوة) أمست مجموعاً من الانطباعات الحسنة الانتظام يعصدها تخيل حسي منزهة الغرض تترك الطبيعة غير محسوسة في اكتمالها الذاتي . ان علمنا الطبيعي الصحيح هو أمر ملازم ، بيدنا أن العلم الكلاسيكي هو Oeupia في مفهومها الحرفي ، أي أنه نتيجة تأملية سلبية .

-٧-

نستطيع أن نقول دون تردد بان عالم شكل العلم الطبيعي ينطبق على عوامل شكل الرياضيات والدين والفن المتخصصة له . فالرياضي العميق (ولا أعني به الاستاذ في الاحصاء بل انما أعني الانسان كل الانسان الذي يشعر بروح الارقام تعيش داخله) يتحقق من أنه بواسطة الرياضيات « يعرف الله » . ولقد ادرك

فيتاغوروس وأفلاطون هذا الأمر كما ادركه أيضاً باسكال وليبنيتز. ولقد ميز ترينتيوس فارو Terentius varro مجدية رومانية في كتابه عن الدين الروماني القديم (المهدي الى بوليوس قيصر) بين اللاهوت المدني (Theologia mythica) عالم خيال الشعراء والفنانين . وبين اللاهوت الفيزيائي للتأمل الفلسفي . ونحن اذا ما طبقنا هذا على الحضارة الفاوستية نجد ان ما علمه قوما الاكوييني ولوثر وكالفن وليولا انما ينتمي الى اللاهوت المدني ، أما غوته ودانتي فهما ينتميان الى اللاهوت الأسطوري ، وأخيراً فان الفيزيائيين العلميين ينتمون الى اللاهوت الفيزيائي طالما أن وراء دساتيرهم تكمن صور .

ليس الانسان البدائي والطفل وحدهما ، بل انما الحيوانات الارقى تنشىء تلقائياً من الخبرات الصغيرة اليومية صورة للطبيعة تحتوي على مجموع من دلائل تقنية تلاحظ كتواتر فالنسر «يعرف» اللحظة التي يجب عليه فيها أن ينقض على فريسته والطارئ المفرد الحاضن لبيضه «يعرف» اقتراب السنسار marten والاييل «يجد» المكان حيث يتوفر فيه «طعامه» . أما الانسان فان خبرة كل الحواس فيه قد تقلصت وغاصت عميقاً داخل خبرة العين . ولكن لما كانت عادة النطق الشفهي قد أضيفت الآن عرضياً لذلك يصبح الفهم مجرداً من النظر ، ولهذا يتطور منذ تلك اللحظة فصاعداً تطوراً مستقلاً بوصفه محاكمة عقلية ، كما تضاف الى التقنية فانها تطبق ذاتها على البعيد وأهوال غير القابل للنظر ، وتقيم الى جانب المعرفة معرفة جديدة وتقنية جديدة ارقى ، ويضاف الى الاسطورة نظام وطقوس فالتقنية تعلمه كيف يعرف الارواح numina المهيمنة ، أما النظرية فتدربه على التغلب عليها ، وذلك لان النظرية في مفهومها الرفيع هي دينية سداة ولحمة . فالنظرية العلمية لا تنفك عن الدين الا في حالات متأخرة تماماً في زمانها وذلك عندما يصبح الناس يعون المناهج ، أما ما عدا هذا فلا يطرأ على النظرية سوى قليل من التعديل والتبديل . فصورة الفيزياء للعالم تبقى صورة اسطورية خيالية ، ويبقى تصوفها طقساً من التوسل الى القوى داخل الاشياء ، أما الصور التي تشكلها

والمناهج التي تستخدمها فإنها تتوقف على صور الدين وطقوسه المخصص لها .
ومنذ اواخر ايام عصر الانبعاث فما بعد ناهز التصور لله داخل روح كل
انسان ذي شأن رفيع ، فكرة الفراغ اللامتناهي المجرد . فانه اغناطيوس ليولا
al Exerctia Spiritualis هو له لوثر ايضاً ، هو الحصن الحصين ein feste Burg
والله الـ « impropria » « لباليستريت » وكننت باخ . فانه لم يعد أب القديس
فرنسيس الأسيسي والكاتدرائيات ذات القناطر العالية والحاضر شخصياً والله
الرؤوف المتدبر أمور البشر كما أحس به المصورون الغوطيون كجيوتو وستيفان
لوشنر ، بل انما أصبح مبدأ مجهولاً غير شخصي مبدأ لا يدركه الخيال غير محسوس
يعمل وينشط بغموض وخفاء في اللانهائي فكل أثر لشخصية الله يذوب في تجريد
يستعصي على كل حس ، والوهية كهذه لا تستطيع سوى الموسيقى الادائية من
الطراز الرفيع أن تعرضها ، فهي الوهية يتهاوى أمامها التصوير الزيتي . ويرتد عن
تصويرها فاشلاً مخذولاً . فالشعور بالله كان هو الذي كون للغرب صورة العالم العلمية ،
طبيعته وخبرته ، ومناهجه تتعارض تعارضاً مباشراً ونظريات العالم الكلاسيكي
ومناهجه . ان القوة التي تحرك الكتلة هي ذاك الذي رسمه ميكالنجلو في كنيسة
« سستين » ، وهي ذاك الذي نحس به يزداد قوة يوماً بعد يوم ابتداء من النموذج الأصلي
Gesu حتى يبلغ الذروة في واجهات كاتدرائيات ديلابورتا ومادونا ، وابتداء
الكنيسة من هنريك شوتر حتى عوالم النغم المتسامية ، عوالم الموسيقى الكنسية في
القرن الثامن عشر ، وهو ذاك الذي يملأ التراجيدي الشكسبيرية بمشاهد صيرورة
العالم الموسعة حتى اللانهاية . وهذا هو ما أسره غاليليو ونيوتن داخل قواعد وقوانين
ومفاهيم .

ان الكلمة « الله » تحت قباب الكاتدرائيات الغوطية أو داخل اروقة مولبرون
Maulbror وكنيسة القديس جالين st. Gallen نغماتاً يختلف عما لها من نغم داخل
بازيليكاك سوريا ومعابد روما الجمهورية . فطابع الكاتدرائية الفلاوسية هو طابع
ذاته . فالتعليق الجبارة لصحن الكنيسة فوق الماشي المجنحة في تعارضها والسطح
المنبسط «البازليكا» وتحويل الاعمدة ، بما لها من قواعد وتيجان ، نهبت في الفراغ

كأنها أفراد مستقلون قائمون بذواتهم الى أعمدة واعمدة معقدة تنمو عالياً من الارض وتنتشر ساحقة في تجزئة الجزء اللامتناهي وتضافر الخطوط والأغصان ، والنوافذ الجبارة التي تذيب الجدار وتغمر داخل الكاتدرائية بضوء غامض خفي ، هذه الاشياء كلها هي التحقق الهندسي لشعور بالعالم وجد أول رمز له في الغابة السامقة في السهول الشمالية ، هذه الغابة المقبلة بمشابكها الغامضة ، وبأوراقها المتحركة أبداً فوق رؤوس البشر من همس ، وبأغصانها التي تجاهد من خلال جذوعها لتتحرر من الارض . ولتأمل في زخرف الرومانيسك ومشابته العميقة لمفهوم الغابات ، فغيبه الغابة المتوحدة اللامتناهية أمست وبقيت الحنين السري في كل اشكال البناء الغربي ، وهكذا خمدت طاقة شكل البناء الغربي ، وهكذا عندما خمدت طاقة شكل الاسلوب في العصر العوطي المتأخر زمنياً كما خمدت في ختام العهد الباروكي ، حلت لغة الخط التجريدية فوراً نفسها الى أغصان طبيعية وعساليج وبراعم وأوراق .

إن شجر السرو والصنوبر بما لها من اثر جسماني يوقليدي لم يكن بمستطاعها أن تصبح رموزاً لفراغ لا متناه ، لكن شجر البلوط والزان والزيزفون يبقع الضوء المثشجة والمراقصة داخل حججها الممتلئ ظلالاً يحس بها كأنها روح لا جسم لها أو حد . فجذع شجرة السرو يجد الاكتمال النهائي لنازعه العمودي في الذروة المحدودة لعمرته المخروطية الشكل ، لكن جذع شجرة البلوط يبدو قلقاً أبداً غير قانع ويجاهد ليتسامى ما فوق تاجه . ويبدو في شجرة الدردار أن انتصار الأغصان المتشاحمة سماء على وحدة التاج قد تحقق فعلاً وواقياً . ومنظر هذه الشجرة هو منظر شيء ما يذوب ، شيء ما يمتد في الفراغ ، ولربما امسى لهذا السبب دردار العالم بـغ - درازيل رمزاً في الأساطير الشمالية .

إن صراع الغابات ، وهو سحر لم يشعر به أبداً أي شاعر كلاسيكي (لأنه يقع خارج نطاق امكانية الشعور الابولوني) ينتصب بسؤاله السريين « من اين ؟ » « والى اين ؟ » فادماجه الحاضر في الابد داخل علاقة عميقة بالمصير وبشعور التاريخ

والديومة مع صفة الاتجاه ، كل هذه هي التي تحرك النفس الفاعلية القلقة المهومة نحو مستقبل لا متناه في بعده . ولهذا السبب فان الأرغن يهدير عميقاً وعالياً من خلال كائناتنا بأنغام اذا ما قوبلت بألحان القيثارة البسيطة الجامدة تبدو كأنها لا تعرف حداً أو كبحاً ، هو آلة الآلات الموسيقية في التعبادات الغربية .

إن الكاتدرائية والأرغن يشكلان وحدة رمزية مثل المعبود والتمثال . وتاريخ بناء الأرغن ، وهو من أعمق فصول تاريخ موسيقانا وأشدّها تأثيراً ، هو تاريخ الحنين الى الغابة ، الحنين الى التحدث بلغة ذاك المعبود الحقيقي لمهابة الله الغربية . وقد حمل هذا الحنين واينع دون انقطاع ، ابتداء من شعر فولفرام فون ايشنباخ حتى موسيقى « تريستيان » بالثار فوجاً بعد فوج . وكان نغم الاوركسترا في القرن الثامن عشر يكدح دون كلل أو ملل ليكتسب قرابة أوثق لنغم الارغن . « Schwe bend » (ترنح - تحويم) هذه الكلمة المعدومة المعنى إذا ما طبقت على الأشياء الكلاسيكية هي هامة في نظرية الموسيقى وفي التصوير الزيتي والمهندسة المعمارية والفيزياء الديناميكية في العصر الباروكي على حد سواء . ولتقف في غابة مرتفعة ذات جذوع جبارة وذلك حينما تزار العاصفة من فوقها وعندئذ ستدرك فوراً المعنى الكامل لمفهوم القوة التي تحرك الكتلة .

ومن خلال شعور ابتدائي في الوجود الذي أمسى متأملاً كثير الاهتمام ، تنشأ إذن فكرة ما هو إلهي فطري في العالم المحيط بنا ، وهذه الفكرة تزداد تأكيداً يوماً بعد آخر . فالمدرّك المتأمل يستوعب انطباع الحركة في طبيعتنا الظاهرية ، فهو يحس بأنه محاط بحياة غريبة لا توصف تقريباً ، حياة قوى مجهولة ، ويتبع آثار أصل هذه العلل حتى الأرواح المهيمنة وحتى الآخر ، نظراً لأن الآخر يمتلك حياة ايضاً .

إن الذهول الناشئ عن حركة غريبة هو نبع الدين وأصل الفيزياء أيضاً فكل منها شرح للطبيعة (العالم المحيط بنا) تقوم بها النفس والعقل . « فالقوى » هي الهدف الاول لكل من التبجيل الناشئ عن الخوف أو الحب والبحث النقدي .

فهنالك خبرة دينية وخبرة علمية .

والآن انه لمن المهم أن نلاحظ كيف يقرر وعي الحضارة ذهنياً ارواحها الابتدائية المهيمنة . فهذا الوعي يفرض عليها كلمات ذات مغزى (اسماء) وبذلك يعزم عليها (يضع يده أو يقيدھا) . والروح نظراً للاسم الذي تحمله تخضع للقوة الذهنية للانسان الذي يمتلك الاسم ، فكامل الفلسفة والعلم وكل شيء يرتبط على أي وجه من الوجوه « بالمعرفة » هو (كما أظهرنا فيما تقدم) في اعتماقه ليس سوى صيغة مبهمة تمحيصاً غير متناهٍ لتطبيق الانسان البدائي سحر الاسم على « الغريب » فالتلفظ بالاسم الصحيح (وفي الفيزياء نقول المفهوم الصحيح) هو تعويذ سحري . Incantation فالواحيت والتطورات الاساسية للعلم سواء بسواء تخرج أول ما تخرج الى الوجود كاسماء ترتبط بها فكرة تزداد يوماً بعد يوم قابلية للمعرفة الحسية . إن نتاج الروح المهيمن Numen هو إله Deus ، أما نتاج القصور فهو فكرة ففي مجرد تسمية الشيء بذاته « كالذرة » و « الطاقة » و « الجاذبية » و « العلة » و « التطور » وما شابه ذلك ، هو الخلاص بالنسبة الى اوسع الناس علماً ، وهذا الخلاص لا يختلف أبداً في مفهومه عن الخلاص الذي كان يحس به فلاح « لا تيوم » من خلال كلمات لـ : « Vesta » « Janus » « Consus » « Ceres » أما بالنسبة الى الشعور الكلاسيكي بالعالم الموافق لخبرة العمق الابولونية ورمزيتها فلقد كان الجسم الفردي « كينونة » . ومنطقياً فان شكل هذا الجسم كما عرض نفسه في الضوء كان يحس لذلك بوصفه جوهر الجسم والمغزى الحقيقي لكلمة « كينونة » . أما ذاك الذي لم يكن له وجود أبداً . وعلى أساس هذا الشعور (الذي كان على درجة من الكثافة يصعب على الخيال تصورها) خلقت الروح الكلاسيكية كمفهوم مضاد للشكل بالآخر واعني به مادة العمل stuff ال (. . .) الذي لا يمتلك بنفسه كينونة وهو مجرد تسمية للباطن (Fmt) الممثل ضرورة ثانوية ملحقة . وفي مثل هذه الظروف يصبح من السهل علينا أن نرى كيف شكل مجموع الالهة Pantheon الكلاسيكية بالضرورة نفسه بوصفه جنساً بشرياً ارقى جنباً الى جنب والجنس البشري العادي وكمجموعة من أجسام بلغت الكمال في تكوينها وذات امكانيات عالية متجسدة

وحاضرة ، لكنها غير مميزة في اللاجوهري من مادة العمل ، ولهذا فهي خاضعة
للضرورة الكونية والتراجيدية ذاتها (التي يخضع لها البشر) .

أما الشعور الفاوستي بالعالم فانه يختبر العمق على شكل مغاير . فنهنا يبدو
مجموع الكينونة الحقيقية كفراغ فعال مجرد هو الكينونة ذاتها ، فان ما يشعر به
حسباً ، ذاك الذي عين انشغال الفراغ بالهولي Plenum تعييناً بالغ العمق في مغزاه
بحس ، بوصفه حقيقة من درجة ثانية ، وكشيء ما موضوع للتساؤل أو حسن
الظاهر موه ، ومقاومة يجب أن يتغلب عليها فيلسوف أو فيزيائي قبل أن يتمكن
من اكتشاف المحتوى الحقيقي للكينونة .

إن الارتياحية الغربية لم توجه أبداً ضد الفراغ بل انما وجهت ابداً ودوماً
ضد الأشياء المحسوسة وحدها . فالفراغ هو الفكرة الأرقى (والقوة هي فقط أقل
تجريدية في تعبيرها بالنسبة اليه) والكتلة لا تنشأ إلا بوصفها مفهوماً مضاداً للفراغ
فقط . لأن الكتلة هي ما هي في الفراغ ، وهي تعتمد منطقياً وفيزيائياً عليه .
وقد تسع بالضرورة افتراض حركة موجة الضوء التي تكمن وراء مفهوم الضوء
كشكل طاقة ، افتراض كتلة مطابقة ، أي « الأثير المضيء » . فتعريف الكتلة
ونسبة خصائص لها ينشأ من تعريف القوة (والعكس بالعكس) بكل ما للرمز
من ضرورة . فكل التصورات الكلاسيكية للمادة الأولية ، مهما اختلفت هذه
التصورات وتعارضت الواقعية منها والمثالية فانها تميز « ما يجب ان يشكل » وهذا
ليس سوى « عدم » يتلقى فقط تعريفاً أوثق من المفهوم الاساسي للشكل ، مهما
كان هذا الشكل في المنهاج الفلسفي الخاص . أما كل التصورات الغربية للمادة
الأولية فانها تميز « ما يجب أن يحرك » ، وهذا الأمر لا شك سلمي ايضاً ، لكنه
القطب السالب بالنسبة لقطب موجب مختلف . فالشكل واللاشكل ، والقوة
واللاقوة ، هذه هي الكلمات التي تعبر بأفصح لسان عن الاستقطابيتين اللتين
تكمنان في هاتين الحضارتين وراء الانطباع عن العالم وتحتويان على كل صيغه .

أما ذاك الذي عبرت عنه الفلسفة المقارنة حتى الآن تعبيراً خاطئاً ومضللاً بكلمة واحدة هي «مادة» فإنما يعني في الحالة الأولى ركن الشكل وأساسه ، أما في الحالة الثانية فهو يعني ركن القوة وأساسها . وليس هناك من تصورين يمكن لهما ان يتعارضا تعارضاً تاماً كهذين ، فهنا المتحدث انما هو الشعور بالله ، ومعزى القيم .

ان اللاهوت الكلاسيكي هو شكل رائع سام ، أما اللاهوت الفلأوستي فهو قوة سامية رائعة ، أما « الآخر » فهو غير إلهي لا تخصه الروح بمهابة الكينونة ، وهذا « الآخر » غير الإلهي هو بالنسبة الى الشعور الأبولوجي بالعالم جوهر بلا شكل ، أما بالنسبة الى الفلأوستي فانه جوهر بلا قوة .

- ٨ -

تعود العلماء على الزعم بأن اساطير فكرة الله هي ابداعات الانسان البدائي ، وانه كلما « تقدمت » الحضارة الروحية فان القوة المشكلة للاسطورة تراق وتهدر ولكن الواقع والحقيقة يذهبان تماماً الى عكس ما يذهب اليه العلماء ، فلو أن مورفولوجيا التاريخ لم تبقى حتى هذا اليوم حقلاً غير مطروق تقريباً ، لكانت القوة الشعرية الأسطورية قد اقتصرت منذ زمن طويل على مراحل تاريخية خاصة . ولكن الناس ايضاً قد تحققوا من أن قدرة النفس هذه على ملأ عالمها بأشكال وميزات ورموز (يتشابه بعضها وبعض ويتناسك) انما لا تعود يقيناً وأكيداً الى العهد البدائي ، بل انما تعود حصراً الى ائمنة النبع للحضارات العظمى . فكل أسطورة ذات الأسلوب العظيم انما تقف عند بداية يقظة روحانية . وهي العمل

الاشتقاقى الاول لتلك الروحانية ، ولا يمكن لنا أن نجدها في أية مرحلة تاريخية أخرى . فهناك - يجب أن تكون .

وانني لأتقدم بهذا الزعم فأقول بأن ذلك الذي يملكه أناس بدائيون (كالمصريين في أزمنة تايנית (Thinite) واليهود والفرس ما قبل قورش وأبطال المدث الماسينية والمان عصور الهجرات) عن طريق الفكر الدينية لم يصبح بعد اسطورة بفهمها الأرقى . فقد تكون مجموعة من مسحات مشتتة وغير منتظمة لمذاهب تلتحم بالأسماء وتلتصق بها ، وصور خرافية هتامية ، لكنها لم تمس بعد نظاماً لاهوتياً أو تركيباً عضوياً أسطورياً ، واعتباري لهذه كأسطورة لا يزيد عن اعتباري لزخرف المسرح «ديكور» كفن . ولكن علينا أن نقول بأنه الحذر كل الحذر هو أمر ضروري ومتوجب حين معالجتنا للرموز والاساطير الشائعة اليوم أو حتى التي كانت شائعة في قرون خلت بين أناس هم بدائيون ظاهراً ، وذلك لأن الاف السنين تلك لكل بلد في العالم قد تأثرت قليلاً أو كثيراً ببعض حضارة راقية غربية عنها .

لذلك فانه يوجد عدد من عوالم شكل الاسطورة يعادل عدد الحضارات والهندسات المعمارية المبكرة . أما عوالم شكل الاسطورة السالفة (هذه القوضى من التخيل غير المتطور والذي يضيع البحث الحديث في الفنون الفر لكالورية) نفسه نظراً لافتقاره الى مبدأ مرشد وهاد) فهي وفق هذه الفرضية لا تستأثر باهتمامنا من قريب أو بعيد ، فنحن نهتم من جهة أخرى ببعض مظاهر حضارية معينة تلك التي لم يفكر بها ابدأ حتى الان بأنها تنتمي الى هذه المرتبة . ففي المرحلة الهوميروسية القرن (١١ - ٨ ق م) وفي مرحلة الفروسية من مراحل التيتونية (٩٠٠ - ١٢٠٠) وأعني بهاتين المرحلتين ، الحقتين الملحميتين ، وليس قبل أو بعدهما ، خرجت صورة عالمية عظمى الى الوجود . أما الحقبات الموافقة لهاتين فهما تتبلان في الهند بالمرحل الفيدية وفي مصر بمرحل الاهرام . ويوماً ما سيكتشف أن الاسطورة المصرية قد نضجت عمقاً في عهود الاسرتين الثالثة والرابعة .

إننا لا نستطيع إلا وفق هذه الطريقة أن نفهم الثراء العريض الهائل للإبداعات الوجدانية التي تملأ القرون الثلاثة للعهد الإمبراطورية في ألمانيا . إذن فإن ما خرج الى الوجود فهو الميثالوجيا الفاونسية . وحتى الآن ، وبسبب أن العنصر الكاثوليكي قد عولج معالجة تطرح العضد الوثني جانباً ، أو العكس بالعكس ، فنحن قد عمينا عن سعة عالم الشكل هذا ووحدته وإلحق أنه لا يوجد فرق كهذا ، فالتبدل العميق الذي طرأ على المعنى في دائرة الفكر المسيحية ، بوصف هذا التبدل عملاً مبدعاً ، هو بمثابة ترسيخ وتقوية للمذاهب الوثنية القديمة في عصور الهجرات ، وقد أصبحت الفنون الفولكلورية لهذه العصور في أوروبا الغربية كلاً كاملاً ، ولو أن حجم مادتها كان أقدم بكثير ، أو مرة ثانية بعد ذلك بطويل ، مرتبطاً بظواهر ظاهرة وضوء ثراؤه بواسطة معالجة واعية ، فمع هذا فإن إنعاشها الرمزي قد حدث حينذاك وليس قبل أو بعد . وتنتمي الى الفنون اساطير الله العظمى في الاداء (Edda) ودوافع كثيرة في شعر التبشير الذي نظمه الرهبان ، وخرافات الإبطال الألمانية من سيجفريد وجودرون وديتريش وفيلاند ، والثراء العريض في اساطير الفروسية المشتقة من خرافات كلتية غارقة في القدم ، والتي حان موسم حصادها على الارض الفرنسية في وقت واحد والملك آرثر والطاولة المستديرة والكأس المقدسة وتريستان وبريسفال ورولان . ومع هذه يحسب (الى جانب التقويم الثوري الروحي غير الملحوظ لكنه الاعمق بالنسبة الى ذلك) التاريخ الكاثوليكي الذي للمخطوطات المقدسة والقديسين ، هذا التاريخ الذي بلغ أخصب ازدهاره في القرنين العاشر والحادي عشر والذي انتج حياتات العذراء وتواريخ س.س. روح وسيباليد وسيفرين وفرنيس وبرنارد واوديليا . فاسطورة « اوريا » قد نظمت قرابة عام ١٢٥٠ ، وهذا كان عصر الازدهار للملحمة البلاطية المتأدبة ولشعر « السكان » على حد سواء . فالهة « الفالهاالا » العظام في الشمال والمجموعة الاسطورية المشكلة من المساعدين « الاربعة عشر » في جنوب ألمانيا هما أمران متعاضان ، كما والى جانب راغاناروك وغبشة غسق الالهة في فولوسبا ، لدينا الشكل المسيحي المتجلي في موسبيلي Muspelli في جنوب ألمانيا . إن الاسطورة العظمى تتطور ، كالشعر البطولي

في ذروة الحضارة المبكرة زمنًا . فكلاهما ينتميان الى المنزليتين الابتدائيتين ،
الكهنوت والنبالة ، وهما يجدان موطنيهما في الكاتدرائية والقلق وليس في القرية
التي هي دون هاتين حيث يعيش عالم الخرافة بين سكانها لمدة قرون من الزمن ويسمى
أسطورة خرافية و«إيماناً شعبياً» أو «خزعبلات» ومع هذا فان هذا العالم لا يقبل
بأن يفرق بينه وبين العالم ذي التأمل الرفيع .

وليس هناك من شيء يوضح المعنى النهائي لهذه الابداعات الدينية اكثر من
تاريخ « الفالها لا » . وهذا التاريخ لم يكن فكرة المانية أصيلة، وحتى عشائر عصور
الهجرات كانت بدونه تماماً . وقد اتخذ له شكلاً في اللحظة ذاتها تماماً التي نشأت
فيها ضرورة باطنية داخل وعي الشعوب التي بعثت جديداً على تربة الغرب . ولهذا
فانه « معاصر » للولمب الذي نعرفه من خلال الملاحم الشعرية الهوميرية، والذي
هو من القلة في « ماسينيه » كما هي الفالها لا في المانية أصلها . زد على ذلك انه من
أجل المنزليتين الارقى تنشأ فقط الفالها لا من تصور العالم السفلي (Hel) ، وهي
تبقى وفق معتقدات سكان العالم السفلي مملكة للأموات .

إن الوحدة الباطنية للعالم الفاوستي للأسطورة والخرافة (Suga) والانطباق
الكامل لرمزية تعبيرها لم يتحقق أي منها حتى الآن ، ومع هذا فان سيجفريد ،
بالدور، رولاند ، والمسيح الملك ، في « الهيلاند » (Heland) هي أسماء مختلفة
للشخص ذاته . فالفالها لا وآفالون (Avalon) والطاولة المستديرة والعشاء الرباني
لهيكل الكأس المقدسة ، وماري وفريجا (Frigga) والسيدة هولي تعني الشخص
ذاته . ومن جهة أخرى فان النبع الظاهري للدوافع والعناصر المادية ، والتي بدد
عليها البحث الميثولوجي حياً مفرطة ، هو مسألة لا تغوص أهميتها أعمق من السطح ،
أما فيما يتعلق بمعنى الاسطورة ، فان أصلها لا يبرهن على أي شيء . فالروح المهيمنة
(Numen) بحد ذاتها ، أي الشكل الابتدائي للشعور بالعالم ، هي ابداع مجرد
ضروري وغير واع ، وهو غير قابل للتحويل أو التحويل . فالذي يقتبسه شعب ما
من شعب آخر (وذلك ما يحوله إلى نفسه أو يقلده بأعجاب وحب) فانما هو اسم

أو لباس أو قناع يقتبسه لشعوره الخاص ولا يقتبسه أبداً لشعور ذاك الآخر. وعلينا أن نعالج الدوافع الأسطورية القديمة من كلنية أو جرمانية، كاليانات ذات الاشكال الكلاسيكية التي امتلكها راهب متضلع في العلم، وكالجسم الكامل لايمان مسيحي شرقي الذي تضطلع به كنيسة غربية بوصفه فقط المادة التي أبدعت منه النفس الفاوسنية خلال هذه القرون هندسة معمازية خاصة بها. وأنه لا يهم إلا قليلاً ما إذا كان الأشخاص الذين أبصرت الأسطورة في عقولهم أو أفواههم نور الحياة كانوا « منذرين » أفراديين ، مبشرين أو كهنة ، أو « الشعب » ، كما وأنه لا يهم ما إذا كانت الفكر المسيحية التي أملت أشكالها تؤثر في الاستقلال الباطني لذلك الذي يبصر بنور الحياة .

إن الأسطورة في كل من الحضارات الكلاسيكية والعربية والغربية هي مايجب أن نترقبه في كل حال من الأحوال من نبع تلك الحضارات، فهي في الاولى سكونية وفي الثانية مجوسية وفي الثالثة ديناميكية . فلتتفحص كل تفصيل من تفاصيل الشكل ، كي ترى كيف أنها في العالم الكلاسيكي هي موقف وفي الغربي هي فعل ، فهناك كينونة وهنا إرادة تكمن وراء التفاصيل ، وكيف أن الجسائي والمحسوس والمشبع حساً يسيطر في العالم الكلاسيكي وكيف انه لهذا السبب يقع مركز الثقل في صيغة العبادة في مذهب انطباع الحس ، بينما أن الفراغ والقوة يسيطران في الشمال ولذلك فهنا تدين تسوده الدغماتية في تلوين تلك القاعدة . إن هذه الابداعات المبكرة جداً التي ابدعتها النفس الفتية تجربنا بأن هناك علاقة تربط بين الشخصيات الأولبية والتثال والمعبود الجسائي الدوري ، وعلاقة أخرى تشد البازيليكا المنيبة و«روح» الله والزخرف العربي بعضاً الى بعض ، وثالثة تربط بين الفالها وأسطورة مريم ونيف الكنيسة السامق والموسيقى الأدائية.

لقد قامت النفس العربية ببناء أسطورتها خلال القرون الفاصلة بين قيصر وقسطنطين ، هذه الأسطورة التي تتألف من كتلة خيالية من المذاهب والرؤى والحرفات حيث تجعل من الصعب علينا حتى هذا اليوم الاشراف عليها وتخطيطها،

فهنا المذاهب التوفيقية (Syneretic) (التوفيق بين النقيضين - المترجم) كمذاهب بعل السوري « وإيزيس » و « مثراس » وهذه المذاهب لم تنتقل الى سوريا فحسب بل انما حورت شكلاً وبدلت جوهرأ على التربة السورية ، وهنا أيضاً الأناجيل وأعمال الرسل وسفر الرؤيا والرؤى في فيض مذهل ، وهنا الخرافات المسيحية والفارسية واليهودية والافلاطونية الجديدة والمانية (نسبة الى مان) وهنا المراتب السماوية للملائكة وأرواح الآباء والعارفين . (Gnostic) . وتقع ملحمة الشعب المسيحي كلها في قصة الآلام التي روتها الأناجيل بين قصة طفولة يسوع وأعمال الرسل وفي الخرافة الزوراسترية ،^(١) (Zoroaster) هذه الخرافة المعاصرة للملحمة للشعب المسيحي ، تجدنا نتطلع الى أشخاص الابطال في الملحمة العربية المبكرة ، ونرى آشيل في الملحمة الكلاسيكية ، وسيفريد وبرسيفال في الفاونسية . إن مشاهد جبل الزيتون والجبلجة مشاهد تقف جنباً الى جنب وأنبل الأساطير من أغريقية وجرمانية .

أما الرؤى المجوسية فانها غمت جميعاً دون استثناء تحت ضغط الرؤى الكلاسيكية المتحشجة والتي كانت نتيجة لطبيعة الأشياء عاجزة عن التبليغ بروحها ، وهكذا ألفتها تعبير اسكالها بلإلحاح وبجاجة . وانه لمن المستحيل علينا تقريباً الآن أن نضمن مقدار العناصر الأبولوجية المعطاة والتي كان من المتوجب قبولها وإعادة تقويمها تقوياً ثورياً قبل أن تضرب الأسطورة المسيحية جذورها عميقاً في التربة وتكتسب الرسوخ والقوة اللذين امتلكتها في زمن اوغسطين .

١ - Zoroastrianism : الايمان بأن العالم تحكمه قوتان هما النور والظلام ، الخير والشر .

- المترجم -

ونتيجة لما تقدم فإن لتعدد الآلهة الكلاسيكي اسلوباً خاصاً به يصنفه في مرتبة تختلف عن أية مفاهيم أخرى لأي نوع من الشعور بالعالم مهما كانت أوجه الشبه السطحية بينه وبين غيره . فصيغة امتلاك الآلهة بغير رؤوس ، هي صيغة وقعت مرة واحدة فقط ، وهذه الحضارة الواحدة هي التي جعلت من تمثال الانسان العاري المجموع الكامل لفنها . فالطبيعة كما أحس بها الفرد الكلاسيكي وعرفها فيما حوله ، أي أنها مجموع من الاشياء الحسنة التشكيل جسمانياً ، لا يمكن أن تؤلّه وتُعبد بواسطة أي شكل غير هذا (التمثال العاري) . ولقد كانت الرومان يشعرون بأن في المطالبة بالاعتراف بيهوى إلهاً واحداً شياً ما إلحادياً . فالروماني يرى في الاله الواحد لا إله ، وإلى هذا الاعتقاد يمكننا ان نرى الكراهية الشعبية الشديدة من رومانية واغريقية للفلاسفة طالما كان هؤلاء الفلاسفة حلوليين ولا إله لهم . فالآلهة في نظر الفرد الكلاسيكي هي أجسام ... ، والوفرة كانت سجية وملكة للأجسام بالنسبة للرياضيين والمحامين والشعراء على حد سواء . زد على ذلك أن مفهوم ، كان ينطبق على الآلهة والناس معاً ، ولم يكن هناك من شيء غريب عن الجنس البشري الكلاسيكي كغرابية الوجدانية والعزلة واللياقة الذاتية عنهم ، لذلك لم يكن أي نوع من الوجود ممكناً بالنسبة إليهم ، ما عدا منظر وجود المجاورة الخالدة .

والحق انه لذو مغزى عميق أن نجد هيلاس دون بقية البلدان الأخرى هي التي تفتقر وحدها الى آلهة كوكبية ، الى ارواح البعد أما هيلوس (Helios) فسكان يُعبد فقط في رودس نصف الشرقية ، وسيلين (Selene) (آلهة القمر) لم يكن

لها أي مذهب أو طقس إطلاقاً ، وكلاهما لم يعدوا كونها صيغتين فئيتين من صيغ التعبير (وهما يبدوان على هذا الشكل فقط في ملاحم هوميروس) زد على ذلك أنها عنصران ، كان « فارو » نوعاً اسطورياً لا نوعاً مدنياً . فالدين الروماني القديم الذي 'عبر بواسطته عن الشعور الكلاسيكي بالعالم ببقاء خاص وصفاء مميز ، لم يكن يعرف شمساً أو قمرأ ، عاصفة أو سحابة كالحقة . فاضطرابات الغابات وتوحدها ، والعاصفة وامواج الشاطئ الصخري التي تملأ كلها طبيعة الانسان الفايوستي وتسيطر عليها (وحتى طبيعة الكاتين والتيتون ما قبل فاوست) والتي أعطت ميثالوجيتهم طابعها المميز الخاص ، فانها لم تحرك في الانسان الكلاسيكي عاطفة أو تثير خاطراً . فهو لا يعرف سوى الجمادات - المدفأة والباب والدغل والحقل ، وهذا النهر المعين وقلك التلة المحددة كل هذه تكثف كينونة في نظره . ونحن نلاحظ أن كل شيء ذي بعد ، كل شيء يحتوي على احياء غير محدود ولا جسماني والذي قد يدخل بذلك الفراغ كباطن Ent ولاهوت في الطبيعة المحسوسة قد نبذ وبقي منبوذاً من الاسطورة الكلاسيكية . إذن كيف ندهش إذا ما رأينا أن الغيوم والآفاق ، التي هي مغزى المناظر الطبيعية الباروكية وجوهرها ، لا وجود لها إطلاقاً في التصوير الكلاسيكي على الحائط هذا التصوير الذي لا مؤخرة صورة له ؟ إن الحشد غير المحدود من الالهة الكلاسيكية (فكل شجرة وكل نبع وكل بيت ، لا بل كل جزء من أجزاء البيت هو إله) يدل على أن كل ما هو محسوس هو وجود مستقل ، ولذلك فلا يوجد أي شيء يخضع وظائفاً للآخر .

إن قواعد صورة الطبيعة الابولونية تختلف سياقاً ومنتأ عن قواعد الصورة الفايوستية للطبيعة ، فهما يمثلان رمزين متضادين ، اولهما هو الشيء الفرد ، وثانيهما الفراغ الموحد . (ذو الاله الواحد .) . أما الاولب وهاديس (جحيم الاغريق) فهما مكانان محددان تحديداً حسيماً كاملاً ، بينما أن مملكة الاقزام والسعالي والعفاريت وفالها لا ونفلهايم هي جميعاً في مكان واحد أو آخر في الفراغ . ولم تكن تيلوس

ماتر Tellus Mater في الدين الروماني القديم الأم الكل بل لما كانت الحقل المنظور القابل للحراثة ذاته . وكانت فاونوس Founus هي الغابة وفولتورنوس هو النهر ، أما النهر ، أما اسم البذرة فهو Ceres ، واسم الحصاد فانه كونسوس Consus وهوراس يدل على الأصالة الرومانية عندما يتحدث عن « Sub Jove frigido » تحت سديم بارد . ولا توجد في هذه الحالات حتى المحاولة لنسخ صور للاله من أي نوع كان في أماكن العبادة ، وذلك لان مثل هذا النسخ يعادل تماماً نسخ الاله ذاته . وحتى في الأزمنة المتأخرة جداً فلم تكن غريزة الرومان فقط بل غريزة اليونان أيضاً تعارضات الأصنام بدليل أنه كلما كان الفن التشكيلي يخطو خطوات اوسع في اتجاهه الديني كان اصطدامه بالعقائد الشعبية والفلسفة التقية الورعة يزداد شدة مع كل خطوه يخطوها في هذا الاتجاه . ففي البيت كان « فاونوس » هو الباب بوصفه إلهاً وكانت « نيسا » هي المدفأة بوصفها إلهة وكلتا وظيفتي البيت قد جعلتا موضوعين لغرض وألها فوراً . وكان لا يفهم إله النهر الهيليني (كاشيل الذي يبدو كثور) مثلاً أنه يعيش في النهر نفسه . أما كان يفهم على أنه هو النهر نفسه ؟ أما البانز (Paus) وساتيرس Satyrs فهي الحقول والمروج كما تعرفها الظهيرة ، فهي محدده تحديدأ حسناً ، ولما كان لها شكل ، لذلك فان لها وجوداً أيضاً . زد على ذلك أن دريادس Dryads وهاما دريادس هي اشجار ، وكانت كل شجرة من الاشجار الباسقة ذات الجذع الضخم والتي لم تكن تحمل حتى اسماً ، تكرم بصفائر من الازهار تعلق على اغصانها وتقدم اليها القرابين .

ونحن على العكس من هذه الحال لا نشاهد أي أثر لهذه المادية المحلية يلتصق بالسمالي والاقزام والعفاريت والساحرات والفاكيزز واقربائهم جيوش ارواح الاموات التي تحوم وتطوف طيلة الليل . بينما اننا نرى أن « النياذز » (Naiads) هي ينابيع عرافات وساحرات وارواح اشجار ، ونشاهد أن الجنيات (Brownies) هي ارواح ترتبط فقط بالينابيع والاشجار والبيوت وهي تحن الى اطلاق سراحها من هذه كي تتمتع بحرية التطواف . وهذا هو التعارض كل التعارض والشعور التشكيلي بالطبيعة ، وذلك لأننا نجد هنا أن الاشياء قد اختبرت بوصفها مجرد

فراغات من نوع آخر . فالجنية الكلاسيكية (وهذه هي نبع) تتعمل شكلاً بشرياً عندما تزور راعياً جميلاً الطلعة ، لكن الجنية الفاوستية (Nixy) هي اميرة ساحرة فتانة تضع في شعرها حوذاً وتخرج في منتصف الليل من اعماق البحيرة أو البركة حيث تسكن . والامبراطور بارباروسا يجلس في كهف كفهوسر (Kyffhäuser) وتقيم السيدة فينوس في هورسلبرج (Hørselberg) . وهكذا يبدو لنا كأن الكون الفاوستي يمت أي شيء مادي وأصم كتيماً . ونحن نشبه من الأشياء بوجود عوالم أخرى . فكثافة الأشياء واصلودتها هما مجرد مظهرين وهناك بعض الناس والناس جميعاً أبناء للموت قد اعطوا سلطاناً ليروا من خلال الأجراف والصخور الضخمة الشاخة الى الاعماق ، وهذه ميزة مستحيلة بالنسبة الى الاسطورة الكلاسيكية وذلك لأنها شديدة الخطر عليها .

ولكن أليست هذه الميزة هي القصد الخفي والعزم السري لنظرياتنا الفيزيائية وكل فرضية علمية جديدة ؟ فليس هناك من حضارة تعرف عدداً وفيراً كهذا من خرافات الكنوز الموجودة في الجبال والبرك وبمالك ما تحت الارض السرية والقصور والحدائق حيث تعيش كائنات أخرى .

إن الشعور الفاوستي بالطبيعة يرفض ذاتية العالم المادية جملة وتفصيلاً ، حيث يصبح كل شيء ، في نهاية المطاف ، بالنسبة الى هذا الشعور ، لا يمت الى الارض بأية صلة ، بل انما يسمي الواقعي هو الفراغ وحده ، فاسطورة « الجن » تذيب مادة الطبيعة كما يذيب الاسلوب الغوطي كتلة الحجر في كاتدرائياتنا الى ثروة شبحية من الاشكال والخطوط التي اطرحت كل ثقل عن عواقبها فهي لا تعترف بأي حد أو محدودية .

إن التأكيد المتزايد طرداً لمذهب تعدد الآلهة الكلاسيكي على الافراد الشخصي الجسماني للألوهية واضح بصورة خاصة موقف هذا المذهب من « الآلهة الغريبة » عنه . فالآلهة المصريين والفينيقيين والالمان كانوا في نظر الانسان الكلاسيكي آلهة حقيقية طالما هو قادر على تصورهم أشكالاً واجساماً ، فالقول

مثلاً « لا توجد هناك » آلهة أخرى كهذه قول لا معنى له داخل شعوره بالعالم . وكان الكلاسيكي عندما تقوده خطأ ، أو يتعامل وبلدان هذه الالهة فانه كاث يقدم اليها فروض التبجيل والاحترام ، فهذه الالهة كانت كائنات ما هو قريب ولم تكن كائنات الفراغ العام . وإذا ما حدث أن فرداً كلاسيكياً قد اغترب في بابل مثلاً وكان زفس وأبولو بعيدين عنه بعداً نائياً ، فان بعد هذين هو السبب كل السبب لكي يقوم هذا الفرد بتقديم تبجيل خاص للالهة المحلية . وهذا هو المعنى الكامل وراء تكرير المذابح في الهياكل « للالهة المجهولة » ، كتلك المذابح التي أساء فهمها بولس الرسول في اثينا اساءة ذات مغزى نبعت من مفهومه المجوسي الموحد ، ولقد كانت هذه الالهة غير معروفة بالاسم من قبل الفرد اليوناني ، لكن الاغراب من سكان الموانئ الكبرى (بيروس كورنتيا وغيرهما) كانوا يعبدونها ، ولذلك كانت تستحق الاحترام المتوجب لها من الفرد اليوناني ولقد عبرت روما بوضوح وجلاء عن هذا الأمر بالقانون الديني الذي استقرته ، وبواسطة صياغة حذرة متحفظة مثلاً قوله : (*generalis invocatio*) « الابتهاال العام » . فلما كان الكون هو مجموع الاشياء ، وكانت الالهة هي اشياء ، لذلك يتوجب الاعتراف حتى بهذه الالهة التي لم يرتبط بها الروماني بعد بأي رابط عملي او تاريخي . فهو لا يعرفها ، أو أنه يعرفها بوصفها آلهة اعدائه ، لكنها آلهة ، ومن المستحيل عليه أن يرى فيها خلاف هذا الرأي . وهذا هو معنى شبه الجملة المقدسة الواردة في VIII, 9, 6 و *livy* والقائلة *potestas nostrorum hostiumque di quibus est* .

إن الشعب الروماني يعترف بأن دائرة آلهته هي دائرة محددة تحديداً بدهياً فقط ، فهو بعد ان يتلو اسماء هذه الالهة اسماً اسماً ينهي الصلاة على وجهه يجنبه الاعتداء على حقوق الآلهة الأخرى . ولقد كان القانون الروماني الديني ينص على أن ضم بلد اجنبي يعني ايضاً ضم جميع الواجبات الدينية المتعلقة بهذا البلد الى مدينة روما ، وهذا طبعاً ناشئ عن الشعور الكلاسيكي بجواز اضافة الآلهة . ولم يكن

الاعتراف بلاهوت ما يعني قبول طقوس مذهبه وأشكاله ، وهكذا فات أم بسينوس العظيمة قد استقبلت في الحرب اليونانية الثانية ، في روما على الشكل الذي أمرت به العرافة ، لكن الكهنة الذين دخلوا روما بمذهبها ، هذا المذهب الذي كان في مظهره بعيداً كل البعد عن الكلاسيكية ، كانوا يمارسون طقوسه تحت رقابة بوليسية شديدة ، ولم يكن القانون يحرم تحت طائلة العقاب الشديد على المواطنين الرومان فقط ، بل على عبدتهم ايضاً الانتساب الى سلك الكهنوت هذا ، فاستقبال الإلهة (أم بسينوس) قد ارضى الشعور الكلاسيكي بالعالم ، لكن اقامة شعائرها كان لا شك سيؤذيه . ولقد كان موقف مجلس الشيوخ من مثل هذه القضايا أمراً لا لبس فيه أو غموض ، بالرغم من ان الشعب بما كان يتدفق عليه بصورة متزايدة من خليط من العناصر الشرقية ، كانت يشعر بميل ورغبة في مذاهب كهذه ، ولقد اصبح الجليش في روما الامبراطورية ، نظراً لشرقية العناصر التي كان يتألف منها ، المركبة (لا بل حتى المركبة الرئيسية) للشعور المجوسي بالعالم .

وهذا مما يسهل علينا فهم كيف أت مذهب الناس المؤلهين يمكن أن يصبح عنصراً ضرورياً في العالم الديني لهذا الشكل . ولكن علينا هنا أن نميز بين المظاهر الكلاسيكية والمظاهر الشرقية التي تجمع بينها مشابة سطحية . فعبادة الامبراطور الرومانية (وأعني بذلك تبجيل « عبقرية » الأمراء الأحياء وعبقرية أسلافهم الموتى بوصف هذا التبجيل Divi « تقديس ») قد خلطت حتى الآن بينها وبين التبجيل الطقوسي للحاكم ، هذا التبجيل الذي كان عادة مألوفة في آسيا الصغرى (وخاصة في بلاد فارس) كما وخلط بينها وبين تأليه الخليفة ذي المعنى المختلف والذي يرى مجرى التشكل الكامل لهذا التأليه في شخصي ديولكتسيان وقسطنطين . والحق أن هذه الامور لا تتشابه أبداً . ومهما بدا تمازج هذه الاشكال الرمزية وثيقاً في شرقي الامبراطورية ، أو في روما نفسها ، فان النموذج الكلاسيكي (لعبادة الامبراطور) قد تحقق بصراحة ووضوح ودون ما افساد أو غش . وقبل هذا

بزمان طويل كان هناك بعض ، من اليونان (كسوفوكليس) وليس اندر وخاصة الاسكندر) لا يهتف لهم متملقوهم كلمة وحسب ، بل انما كان يحس بهم الشعب على أنهم حقاً آلهة بما لهذه الكلمة من معنى كامل . والحق أنها خطوة واحدة هي المسافة التي تفصل بين تأليه الشيء (كالايكة أو النبع أو ، في أقصى حد ، التمثال الذي يمثل الهاً) وبين تأليه انسان بارز الذي أصبح أولاً بطلاً ومن ثم الهاً . وفي هذه الحال ، كما في بقية الأحوال الأخرى ، انما كان يبجل الشكل الكامل الذي حقق فيه اللا الهى ، مادة العالم ، وكان القنصل في روما يلبس يوم الاحتفال بانتصاره درع جوبيتر كابيتولينوس ، وكان في الازمنة المبكرة يصبغ حتى وجهه وسلاحه باللون الاحمر كي يزيد في مشابهته للون الطين المحروق الذي صنع منه تمثال الاله الذي يتجسد القنصل روحه مدة الاحتفال فقط .

- ١٠ -

وخلال الاجيال الأولى من العهد الإمبراطوري أخذ مذهب تعدد الالهة يذوب تدريجياً في مذهب التوحيد المجوسى ، لكن ذوبانه هذا كثيراً ما حفظ له ظاهريه شعائره واسطوره . ففي خلال هذه الفترة خرجت نفس جديدة الى ميدان الوجود وعاشت الأشكال القديمة بصيغة جديدة . فالأسماء بقيت لكنهم أسماء تدل على أرواح مهيمنة أخرى . (Numina) فلم يعد الناس يشعرون في كل المذاهب

الكلاسيكية المتأخرة زمنياً ، كمذاهب ايزيس وسبيل^(١) وسول^(٢) ومتراس وسيرايس^(٣) ، بالاله ككائن خاص بمكان لا يتعداه وقابل للتشكيل .

ففي الأيام القديمة كان هر مزبروبيلوس Prupelaus يُعبد عند مدخل الاكروبول في أثينا ، بينما على بعد عدة ياردات من المدخل ، وفي النقطة التي بني عليها فيما بعد اريشتم Erechium ، كان يقع مكان عبادة هر مز بوصفه بعللاً لأغلور (Aglaur) . وفي الطرف الجنوبي من الكايتول الروماني ، وقريباً من محراب جوبيترويتريوس Feretrus (هذا المحراب الذي لم يكن يحتوي على تمثال لجوبتر بل انما على معبر مقدس ، سيلكس Silex) كان يقع محراب جوبتر او بتيوس مكسيموس ، وعندما قام اوغسطس بتخطيط هيكل عظيم ضخم لهذا الأخير ، حرص كل الحرص على تجنب الارض التي تلتصق بها الروح المهيمنة numen ، بالرغم من أن اشيع مذهب معين قد يؤمنون بانهم يعرفون بصورة خاصة الروح المهيمنة في شكله الصحيح . ولهذا فان ايزيس كان يمكن أن يقال عنها أنها هي الالهة ذات « المليون اسم » ، فالأسماء التي كانت حتى الآن تسميات لالهة بالغة العدد يختلف الواحد منها عن الآخر جسماً ومكاناً أصبحت الان ألقاب الاله الواحد الذي يصوره كل انسان لنفسه .

ان مذهب التوحيد المجوسي يكشف عن ذاته من الشرق وأغرق بيسوله الامبراطورية ، فهنا نرى ايزيس الاسكندرية واله الشمس الأثير لدى اورليان (وهو بعل تدمر) ومتراس الذي شمله ديولكتسيان بحمايته ، (ومتراس هذا قد بدل شكله الفارسي تبديلاً كاملاً في سوريا) وبعدة قرطاجة ثابث ،

١ - سبيل : الالهة العظمى للطبيعة في الأناضول .

٢ - سول : إله الشمس .

٣ - سيرايس : إله ذو أصل مصري يوناني روماني ويتمتع بصفات آيس واوزير Osiris

ودا كلستيس Don Carlestus التي اكرمها سبتيموس سيفيروس . لكن استيراد هذه الاشكال لم يعد يزيد في عدد الالهة الجامدة كما كان يحدث في الازمنة الكلاسيكية بل على العكس من ذلك ، فهذه الاشكال المستوردة من الالهة قد أخذت تمتص الالهة القديمة ، وكان امتصاصها لها يجري وفق اسلوب يحرمها اكثر فـ اكثر من الشكل القابل للتصوير . فالألحى أخذت تحل محل السكونية ، والصور بدأت تفسح يوماً بعد آخر الطريق أمام الرموز (كالنور ، الحمل ، السمكة ، المثلث ، الصليب) واندفعت هذه الرموز الى الطليعة . وفي جملة قسطنطين التالية :

in hoc Signo vinces نادراً ما يتردد أي صدى كلاسيكي ، فهنا أخذت ربح الكراهية تعصف بتمثيل الانسان تمثيلاً حسيّاً ، وقد انتهت هذه الكراهية الى تحريم الاسلام والبرنطية للصور .

وحتى عهد تراجان Trajan ، وهذا العهد ، أعقب استئصال آخر جذر من جذور الشعور الابولوني بالعالم من تربة اليونان بزمان طويل ، بل كانت عبادة الدولة الرومانية تمتلك من القوة ما يكفيها للثبث بالنازع اليوقليدي ، ولزياة عدد كراهيتها . فلقد خصصت لالهة البلدان الخاضعة للرومان أماكن معترف بها لعبادتها ، وكان لهذه الآلهة كهنوتها وشعائرها ، وكانت تنخرط في سلك الالهة القديمة بوصفها افراداً معينين تعييناً واضحاً كاملاً . ولكن من هنا انطلقت الروح المجوسية لتكتسب مزيداً من الارض حتى في روما وذلك بالرغم من مقاومة شريفة تركزت حول عدد قليل من أقدم عائلات النبلاء . فلقد تلاشت اشكال الاله بوصفها أجساماً من أذهان الناس كي تفسح الطريق أمام شعور بالله متسام ، شعور لم يعد يعتمد البرهية الحسية ، وهكذا ذابت الاعراف والمهرجانات بعضها في بعض . وفي ٢١٧ عندما وضع كاراكالا نهاية للتمييز القانوني المقدس بين اللواهيت الرومانية وبين اللواهيت الغربية ، وعندما امتصت إزييس كل ما تقدمها من أرواح أنثوية مهيمنة (munina) ، وأصبحت فعلاً وواقعاً الالهة الاولى لروما (وبهذا أمست آخر منافسي المسيحية وأكثر الاهداف عرضة لكراهية

الآباء) عندئذ أصبحت قطعة من الشرق وأبرشية من أبرشيات سوريا . ثم أخذت بعول دوليتش Doliche والبتراء وتدمرواديسا (الرها) تذبذب في مذهب التوحيد لسول الذي غدا وبقي (حتى سقط بمثله أمام قسطنطين) إله الامبراطورية . وبهذا لم تعد الان القضية محصورة بين الكلاسيكية والمجوسية (فخطر الالهة القديمة على المسيحية غدا طفيفا الى حد كان باستطاعة المسيحية معه أن تضيء على هذه الالهة نوعاً من عطف) بل انما أصبحت تتعلق باي من الأديان المجوسية هو الذي يجب أن يملأ الشكلى الدينى على عالم الأمبراطورية الكلاسيكية ؟ فمن الممكن مشاهدة مظاهر الخطاط الشعور التشكيلي القديم بجلاء ووضوح وذلك من خلال المراحل التي مرت بها عبادة الأمبراطور (فكان اولاً يدخل الأمبراطور المتوفي بملكة الالهة بواسطة قرار يتخذه مجلس الشيوخ (ديفوس يوليوس ٢٠ ق.م) ، ويزود بكهنوت ثم تنزع صورته من بين صور اسلافه الذين كانت تقام لهم مجرد احتفالات عائلية ، ومن ثم ابتداء من عهد مار كوس اوريل فما بعد لم يعد تخصص للباطرة المؤهلين كهنة ليقوموا على خدمته (وهذا ما معناه أنه لن تقام لهم هياكل) وذلك لان العاطفة الدينية قد اكتفت الان بهيكل الالهة العام ، وأخيراً الاكتفاء فقط باللقب « ديفوس » الذي كان يستعمل كمجرد لقب لاعضاء العائلة الأمبراطورية .) من نهاية تطور عبادة الأمبراطور تشير الى ظفر الشعور المجوسي . وهكذا نجد أن الاسماء العديدة في السجلات (كازيس - ماجنا ، ماتر - جونو - عشروت بيللونا ، أو سول اومتواس ، انفكتوس هليوس) غدت تعني القاباً لرأس إله واحد أحد .

إن الاتحاد هو موضوع نادر ما اعتبره حتى الآن العالم النفساني أو طالبا
اللاهوت موضوعاً جيداً بالبحث والتجري العميقين . فلقد كتب عنه الكثير
ودارت حوله مجادلات ومناقشات عديدة ، وكان ابطال تلك الكتابات وهذه
المجادلات والمناقشات ، بكل صراحة ، شهداء الفكر الحر من جهة ومتزمتو الدين
من جهة أخرى . ولكن لم يكن عند أي واحد من هذين الطرفين ما يقوله عن
انواع الاتحاد وأجناسه ، أو أنه لم يقم حتى الآن أي انسان بمعالجته معالجة تحليلية
بوصفه ظاهرة فردية ومعينة وإيجابية ضرورية وكثيفة في رمزيته ، أو أنه تحقق
كيف أنه محدد بالزمن فهل الاتحاد هو بداهة دستور وعي عالم معين ، أو أنه
تعبير اختياري لذات ؟ هل يولد الفرد معه أم هل يرتد إليه ؟ وهل أن
الشعور اللاواعي بأن الكون قد أصبح بدون إله يجلب معه الوعي بأنه
قد أصبح على هذه الحال ، والتحقق من أن « بان العظيم هو ميت » ؟ وهل
هناك ملحدون مبكرون في العصرين الدوري والقوطي مثلاً ؟ وهل هناك حالات من
أناس يصرون على وصف أنفسهم بالملحدين ، في الوقت الذي هم ليسوا بالملحدين
إطلاقاً ؟ ومن جهة أخرى هل هناك من أناس متبدين هم ليسوا بملحدين جزئياً ؟
وليس هناك من جدل فكلمة الاتحاد في كل اللغات تعني أن الاتحاد هو في جوهره
نفي وإنكار ، وتعني تنازل فكرة روحية عن سلطانها ، ولذلك فإنها تعني التنازل
عن افضلية فكرة كهذه ، وتعني أنها ليست العمل الابداعي لقوة تكوينية لم
تعطل أو يلحق بها أي ضرر ، ولكن ما هو ذاك الذي تجحده ؟ وبأية طريقة ؟
ومن هو الملحد ؟ إن الاتحاد كما يفهم على حقيقته هو التعبير الضروري لروحانية

انجزت نفسها واستنزفت امكاناتها الدينية، إنها روحانية تنحدر وتنحط الى اللامتعضي . وهكذا فان الإلحاد يتفق تماماً والرغبة التواقية الى التدين الحقيقي ،) وهو بهذا يماثل الرومانطيقية ، التي هي كالإلحاد تستذكر ما لا يعود ، أي الحضارة) وقد يكون الإلحاد تماماً داخل انسان بوصفه مخلوقاً لشعوره دون أن يعيه ، ودون حتى أن يتدخل في عادات فكره أو يتحدى معتقداته . وباستطاعتنا أن نفهم هذا اذا قدرنا أن نرى ذاك الذي جعل «هايدن» التقي الورع ينعت بيهتوفن بالملحد بعد سماعه بعضاً من موسيقاه . ان الإلحاد لا يأتي مع مساء الحضارة ، بل انما يحل مع فجر المدنية . والالإلحاد ينتمي الى المدينة الكبرى ، الى «الانسان المثقف» من ابناء المدينة الكبرى ، هذا الذي يكتسب ميكانيكياً ما عاشه عضوياً اسلافه مبدعو الحضارة . أما فيما يتعلق بالشعور الكلاسيكي بالله فان ارسطوطاليس هو ملحد دون أن يدري ، كما وان الرواقية الهيلينية الرومانية هي ملحدة كالاشتراكية الغربية والبوذية العصرية ، الهندية ، بالرغم من أنها قد يمكن وتستعمل «كلمة» الله بنحشوع واحترام .

ولكن اذا كان هذا الشكل المتأخر زمنياً للشعور بالعالم وصورته التي هي مستهل «تديننا الثاني» هو إنكار كوني لما هو ديني في باطننا ، فان تركيبه يختلف في كل مدينة عن تركيبه في اية مدينة أخرى . فليس هناك من أي تدين دون ان يكون له نقيض الحادي ينتمي اليه بصورة خاصة ويوجه ضده على التخصيص . فالناس يتابعون اختبار العالم الظاهري الذي يمتد حولهم بوصفه خاصة ويوجه ضده على وجه التخصيص . فالناس يتابعون اختبار العالم الظاهري الذي يمتد حولهم بوصفه إماكوناً يتألف من أجسام حسنة الانتظام ، أو كهف عالم أو فراغاً فعالاً ، كما قد تكون الحال ، ولكنهم لا يعودون يختبرون السببية (العلية) المقدسة فيه اختباراً حياً . فهم يتعلمون فقط كيف يعرفونها فقط في شكل سببية دنيوية ، أو يرغبون في أن تكون حصراً سببية ميكانيكية ، وهناك انواع من الإلحاد ، كالإلحاد الكلاسيكي والعربي والغربي ، وكل نوع من هذه يختلف اختلافاً تاماً عن الآخر

معنى ومادة . ولقد صاغ نيتشه الاحاد الديناميكي على أساس « ان الله قد مات
أما الفيلسوف الكلاسيكي فانه كان يعبر عن الاحاد السكوني اليوقليدي بقوله :

« إن الالهة التي تقطن في الأماكن المقدسة قد ماتت » ، فالاول يشير الى أن
الفراغ اللامحدود قد أصبح بلا اله ، والثاني يفيد بان الاجسام التي لا يحصيها العدد
قد أمست دون اله . ولكن الفراغ الميت والاشياء الميتة هي «حقائق» الفيزياء ،
والمحدد لا يستطيع أن يختبر أي فرق بين صورة الفيزياء للطبيعة وبين صورة الدين
لها . ان اللغة ذات الاحساس المرفه قادرة على التمييز بين الحكمة وبين الذكاء ،
بين أحوال النفس المبكرة وبين أحوالها المتأخرة زمنياً ، بين أوضاعها الريفية وبين
أوضاعها المدنية النابعة من المدينة العالمية الكبرى . ان لكلمة الذكاء جرساً
الحادياً . وليس هناك من انسان يستطيع ان ينعت هرقليطس أو المعلم ايكارت
بالذكاء ، لكن سقراط و «روسو» كانا ذكيين ولم يكونا حكيمين . ففي كلمة
الذكاء شيء ما دون جذور ان الافتقار الى الذكاء هو محط احتقار فقط من وجهة
نظر الرواقى والاستراكي والرجل النموذجي في لا تدينه .

ان ما هو روحي هو في كل حضارة ديني ، وله دين أوعي هذا الامر أم لم
يعه . فكونه موجوداً وصائراً ومتطوراً ومتحمساً لنفسه فهذا هو دينه ، (أي ما
هو روحي - المترجم) . فليس مباحاً للروحانية كي تصبح لا دين لها ، وهي على
حد تستطيع فقط أن تتلاعب بالفكرة اللادينية كما تتلاعب بها الفارنسيون
المديتشيون لكن ابن المدينة العالمية هو لا ديني ، وهذا يشكل جزءاً من كينونته
وطابعاً لموقعه التاريخي . وبمها بلغ شعوره بالفقر والخواء الباطنيين من المارارة ،
ومها تاق وحن جاداً الى صيرورته متديناً ، فانه لن يستطيع الى تحقيق هذا
الغرض سبيلاً ، لانه يقع خارج متناول قواه . ان كل التدين في المدينة العالمية
الكبرى megalopolis يركز الى خداع الذات . ان درجة الورع التي تستطيعها
احدى المراحل التاريخية تكشف عن نفسها في موقف مثل هذه المرحلة من مبدأ
التسامح . فالانسان يتسامح اما لأن لغة الشكل تبدو كأنها تعبر عن شيء

ما يحسه هذا الانسان في خبرته المعاشة على أنه مقدس ، أو لأن هذه الخبرة لم تعد تحتوي على أي شيء يحس به على ما ذكرت .

إننا ما دعونا نحن أبناء العصرية «بالتسامح» هو في العالم الكلاسيكي تعبير عن نقيض الاتحاد . فوفرة الأرواح المهيمنة (Numina) والمذاهب هي أمر فطري ملازم لمفهوم الدين الكلاسيكي ، ولم يكن التسامح ، بل الورع هو الذي أضفى الشرعية على تلك الأرواح وهذه المذاهب جميعاً . والعكس فان أي انسان كلاسيكي كان يطالب باستثناء هذا الإله أو ذاك من الشرعية كان يعتبر فعلاً انساناً لا إله له . فالمسيحيون واليهود كانوا يعتبرون ، ويعتبرون بالضرورة ، ملحدين في نظر أي انسان تتألف صورته للعالم من مجاميع من أجسام افرادية ، وعندما لم يعد هؤلاء يُرون على هذا الضوء في الأزمنة الامبراطورية بلغ الشعور الكلاسيكي الديني نهايته . ومن جهة أخرى فان الاحترام لشكل المذهب المحلي مهما كان هذا المذهب كان أمراً واجباً محتوماً وذلك لأن صور الالهة وتقديم القرابين لها والاحتفالات بأعيادها هي جميعاً أعمال متروكة دائماً ، وكان سرعان ما يعرف أي انسان يسخر أو ينتهك حرمة الالهة حدود التسامح الكلاسيكي ، ولنتأمل في المهزلة التي وقعت في أثينا ودارت حول تشويه هرمي Hermae^١ وفي المحاكمات التي جرت بسبب تدنيس الأمرار الدينية الأليوسينية Eleusinian ، وأعني أن هذه جميعاً استهدفت معاقبة القلب الكافر للعنصر الحسي من جاد الى هازل . لكن بالنسبة الى النفس الفاوسية فان المذهب (Dogma) لا النظام الديني المنظور هو الذي يشكل الجوهر (وهنا أيضاً نشاهد التعارض القائم بين الفراغ والجسم، بين الغزو الاجتياحي

١ - Hermae : عمود حجري عطا برؤوس هرمز .

والقبول بالتواجد) . فما يعتبر كفراً فانما هو ما يتعارض والمذاهب ، ومن هنا يبدأ المفهوم الروحي الفراغي للهرطقة . فالدين الفاروسي في جوهر طبيعته لا يستطيع أن يسمح بأية حرية ضمير ، فسماحه بمثل هذه الحرية يجعله متناقضاً وديناميكياً الاجتياحية الفراغية ، وحتى التفكير الحر نفسه لا يستثنى من هذه القاعدة ، فعقب أن عانى الاعداء على الحازوق ، اعدم على المقصلة ، وعقب احراق نتاجه من الكتب حرم عليه الانتاج . وبعد أن كنا نشهد القوة منطلقة من المنبر ، أخذنا نراها تنطلق من الصحافة .

ولا يوجد بيننا نحن معشر الغربيين أي ايمان دون أن يستند مثل هذا الايمان الى نوع من أنواع محاكم التفتيش واجراءاتها . ونحن إذا ما عبرنا عن الدين الفاروسي بصيغة الكترو ديناميكية مناسبة نقول : إن حقل قوة الايمان يصلح لجميع العقول داخله وفق كثافته الخاصة أما الفشل في القيام بما ذكرت فانما لا يعني سوى غياب الايمان ، وهذا ما معناه باللغة الأكليريكية اللامه .

أما بالنسبة الى النفس الابولونية فان الحال هي على عكس ما ذكرت ، إذ أن هذه النفس ترى في احتقار المذهب (بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة) هو عمل انكاري للإله ، وهنا كان دينها لا يسمح بجرية الموقف . وفي كلتا الحالتين من فاروسية وابلونية ، يوجد خط يفصل بين التسامح الذي يستوجه الشعور بالاله وبين ذاك التسامح الذي يحرمه .

والآن فانتنا نشاهد ان تأمل الفلسفة الرواقية الصوفية خلال العصور الكلاسيكية المتأخرة زمنياً ، (وهذا التأمل يختلف عن النزعة الرواقية العامة) كان يتعارض والشعور الديني ، ولهذا فاننا نجد سكان اثينا (اثينا هذه التي كانت باستطاعتها ان تبني المعابد للالهة المجولة) ينزلون اشد صنوف التعذيب والاضطهاد بمن يشذ عن مذهبهم شأنهم في ذلك شأن محاكم التفتيش الاسبانية . وتكفينا فقط مراجعة القائمة باسماء المفكرين الكلاسيكيين والشخصيات التاريخية الذين ضحوا على مذبح صحة المذهب وطهارته . فسقراط ودياغوراس (Diagoras) قد أعدما

بتهمة افساد الشباب ، ولم يجد انكساغوراس وبروتاغوراس وارسطوطاليس والسيادس في غير الفرار أمناً وسلامة . وقد بلغ في اثينا وحدها ، وخلال عشرات السنوات القليلة من الحرب البلوبونيزية ، عدد من أعدموا بتهمة الكفر بالمذهب بالمئات . وعقب إدانة بروتاغوراس جرى تفتيش المنازل منزلاً منزلاً لجمع مؤلفاته واحراقها .

وفي روما بدأت الأعمال من هذا النوع عام ١٨٢ قبل المسيح وذلك عندما أصدر مجلس الشيوخ قراراً يقضي باحراق « كتب النوما » الفيتاغورية في الساحة العامة . وقد اعتُبت هذا الاجراء سلسلة متواصلة الحلقات من ابعاد ونفي للفلسفة والمدارس الفلسفية الكاملة ، ومن ثم تبعت النفي الاعدامات واحراق الكتب في الساحات العامة بوصفها كتباً هدامة تتعارض والدين . وحدث مثلاً في عهد قيصر وحده أن دمرت بأمر القناصل أماكن عبادة أزيس مرات حسماً ، كما وأن تيبوريوس أمر برمي صورتها في نهر التيبر . واعتبر رفض تقديم القرابين أمام صورة الامبراطور جرماً جزائياً . لقد كانت كل هذه الاعمال اجراءات ضد « الاحاد » بما لهذه الكلمة من معنى في المفهوم الكلاسيكي ، وقد تجلّى هذا الاحاد في احتقار نظري علمي أو عملي أو بصري للمذهب . ونحن اذا لم نستطع أن نبعد شعورنا الغربي ونعطل فعالياته حين دراستنا لمثل هذه القضايا فعندئذ لن نقدر أبداً على النفوذ الى جوهر صورة العالم التي تكمن وراء الموقف الكلاسيكي من هذه القضايا . لقد كانت الحرية في العالم الكلاسيكي مطلقة للشعراء والفلاسفة في أن يغزلوا الخرافات ويجولوا اشكال الاله كما يريدون ويرغبون ، وكان مباحاً لكل انسان ان يترجم المعلومات والتفاصيل ترجمة حسية . وكانوا يسمحون بالسخرية من تواريخ الالهة وجعلها درامات هجائية أو كوميديات وحتى هذه لم تحرك وجودهم التقليدي . أما تمثال الاله ، المذهب ، التجسيد العام للورع ، فانه لم يكن يسمح لاي انسان بان يمسه من بعيد أو قريب . والحق

أنه لم يكن الرياء أو النفاق هو الذي دفع أحسن العقول واضعها في عهد
الامبراطورية المبكرة زمناً ، هزم العقول التي لم تعد تنظر نظرة جدية الى
الأسطورة من أي نوع كانت ، الى اقامة شعائر المذاهب العامة بكل دقة وأمانة
وخاصة القيام بفروض مذهب عبادة الأمبراطور ، هذا المذهب العميق في حقيقته
بالنسبة الى جميع الطبقات . ومن جهة أخرى كان الشعراء والمفكرون في عصور
الحضارة الفلاوسية الناضجة أحراراً في « ألا يذهبوا الى الكنيسة » وفي تجنب
الاعتراف ، وفي البقاء في منازلهم خلال أيام المرافع وأن يعيشوا (في المحيط البروتستنتي)
دون أن تكون لهم أية علاقة معها كان نوعها بالكنيسة ، لكنهم لم يكونوا أحراراً
في مس تقاطع المذهب ، فمثل هذا العمل كان لا شك سيكون خطراً على
أي اعتراف أو أية شيعة بما في ذلك ، وأقولها ثانية وصراحة ، خطراً على الفكر
الحر نفسه .

ان للروائي الروماني ، الذي راعى ، دون ايمان منه بما هو ديني اسطورياً ،
الاشكال المذهبية ، نسخة طُبّق الأصل عنه في عصر التنوير ، تمثل مثلاً في لسنج
وغوتيه اللذين لم يراعي طقوس الكنيسة وسننها ، لكنهما لم يشكاً أبداً في « حقائق
الايان الجوهرية »

- ١٢ -

إذا ما التفتنا خلفنا من صير الشعور بالطبيعة شكلاً الى صير المعرفة بالطبيعة
منهاجاً عندئذ نعرف بأن الله أو الآلهة على أنه أصل الصور التي يسعى الذهن
براسطتها الى جعل ما حوله من العالم مفهوماً ومدرساً بالنسبة اليه ، وقد نبه مرة
غوتيه ريمر قائلاً :

« إن العقل قديم قدم العالم، فحتى الطفل له عقل ، لكن العقل لا يطبق في كل الأزمنة بالطريقة ذاتها أو على الأهداف والمواضيع ذاتها . فالقرون الأبركر كانت تمتلك (فيكرها) كوهميات للتخيل ، لكن قروننا تدفع بها لتصبح تصورات وآراء ، فالنظرات العظمى الى الحياة قد ادخلت في اشكال ، في آلهة ، أما الآن فانها تدخل في تصورات وآراء . لقد كانت القوة الانتاجية يومذاك أشد وأضعف ، لكنها اليوم هي قوة تدميرية أو انها فن الفصل والعزل ، .

إن ميكانيكا نيوتن الشديدة في تدينها وصيغ الديناميكا الكاملة في الحاذها تقريباً يتشابهان لوناً ، فيها السالب والموجب للشعور الاولي نفسه . فللمنهج الفيزيائي بالضرورة جميع خصائص النفس التي ينتمي اليها عالم شكلها . فالتوحيد الباروكي Deism^(١) ينتمي الى ديناميكا وهندسته التحليلية ، أما مبادئه الثلاثة الاساسية : الله ، الحرية ، والخلود ، فهي في لغة الميكانيكا مبدأ القصور الذاتي (لغاليليو) ومبدأ الفعل الاقل least action (دالمبرت) ومبدأ حفظ الطاقة (ج. ر. ماير) .

إن ما نسميه اليوم بصورة عامة بالفيزياء فانما هو عمل بدائي قام به العصر الباروكي . ولا شك ان القارئ لن يحس بعد ان بلغنا هذه المرحلة من الكتاب ، بأن هناك تعارضاً حيناً نربط صيغة العرض التي تركز على افتراض قوى بعيدة والفكرة (الكاملة في لا كلاسيكيته والتي قد توصف بأي نعت ما عدا السذاجة) القائلة بالفعل على بعد (Action at a distance) ، وتجاذب الكتل وتنافرها ربطاً خاصاً بالاسلوب اليسوعي في الهندسة المعمارية التي اسسها فيغنولا ، وان ندعو فيزياءنا اليوم وفق ما أوردناه بالاسلوب اليسوعي الفيزياء . كما وانني سأدعو بالمثل حساب التفاضل والتكامل اللامتناهي في الصغر ، والذي اندفع

١ - Deism : الاعتقاد بالله وحده وانكار الوحي والأنظمة الدينية .

(المترجم)

بالضرورة الى الوجود تماماً حينما واينا وجد ، بالاسلوب اليسوعي في الرياضيات .
فوفق هذا الاسلوب فان الفرضية العملية الفعالة التي تعمق تقنية العمل المختبري هي
فرضية « صحيحة » ، وذلك لأنه كان شغل ليولا الشاغل ، كشغل نيوتن تماماً ،
هو منهاج (Method) الطبيعة لا وصفها .

ان الفيزياء الغربية في شكلها الباطني هي فيزياء مذهبية - دغمائية ، لا فيزياء
طقوسية . فمحتواها هو مذهب « Dogma » القوة ، بوصفه مذهباً ينطبق تماماً على
الفراغ والبعد ونظرية الفعل الميكانيكي (كنظرية مضادة للموقف الميكانيكي
الكلاسيكي) في الفراغ . ونتيجة لهذا فان نازعه هو نازع ملصاح على التغلب
على ما هو ظاهري . فهو يبتدىء بتصنيف الفيزياء تصنيفاً ابولونياً حسيماً تماماً الى
فيزياء عين (البصريات) وأذن (السمعات) وحس جلد (الحرارة) ، لكنه سرعان
ما يأخذ بالاستئصال التدريجي لجميع الانطباعات الحسية ويحل محلها منهاج
تجريدية من علاقات ، وهكذا فان الحرارة المشعة تصنف اليوم ، نظراً لتأثير الفكر
المتعلقة بالحركة الديناميكية في الاثير ، في باب «البصريات» وهذه كلمة لم تعد
لها أية علاقة بالعين .

ان «القوة» هي كمية اسطورية ، وهي لا تنشأ من عمل علمي مختبري ، بل على
العكس ، فانها تحدد بداهة تركيب العمل المختبري . فالمفهوم الفاوستي للطبيعة هو
وحده الذي بدلا من أن يفكر بالمغنطيس يفكر بالمنعطيسية التي يشتمل حقل
قوتها على قطعة من حديد ، وبدلا من أن يفكر بالاجسام المشعة ، يفكر بالحرارة
المشعة وبذلك الشخصات « كالكهرباء » وحال الحرارة Temperature والاشعاع
أما كون هذه «الطاقة» هي حقاً روح مهيمنة numen قد تحجرت في مفهوم
(وانها ليست في اية حال نتيجة للخبرة العلمية) ، فهذا أمر توضحه تلك الحقيقة التي
كثيراً ما غض النظر عنها ، والقائلة بان المبدأ المناسب المعروف بوصفه القانون
الاول للترموديناميكا (علم الحركة الحرارية - المترجم) لا يحددنا بأي شيء مهما
كان نوعه عن طبيعة الطاقة ، وبالمناسبة فانه يتحدث الينا عن افتراض غير صحيح

(مع أنه عظيم الاهمية سيكولوجيا) حيث يقول بان فكرة « حفظ الطاقة » هي فكرة ثابتة فيه . ان القياس الاختباري يستطيع في طبيعة الاشياء أن يقيم رقماً فقط ، هذا الرقم قد دعونه عملاً ، (وهذا لذو مغزى ايضاً) . لكن القالب الديناميكي لفكرنا طالب باعتبار هذا الرقم (العمل) هو فرق الطاقة ، بالرغم من أن القيسة المطلقة للطاقة هي مجرد بدعة أو خرافة ولا نستطيع أن نترجمها الى أي رقم . فهنا دائماً يبقى ، لهذا السبب ، شيء ثابت constant كما ندعوه ، وهو شيء غير معرف وإضافته ممكنة . وبكلمة أخرى فاننا نكدح دائماً كي نحافظ على صورة لطاقة شكلتها عيننا الباطنية بالرغم من عدم اهتمام الممارسة الواقعة بها .

ولما كان هذا هو أصل مفهوم القوة ، فعندئذ يستنتج أن قدرتنا على تعريفه لا تزيد عن قدرتنا على تعريف تينك الكلمتين اللاكلاسيكيتين : الارادة، والفراغ . فهنا تبقى دائماً فضلة محسوسة مدركة إدراكاً وجدانياً تجعل كل تعريف شخصي مذهباً دينياً تقريباً لصاحب التعريف. ولقد كان لكل عالم باروكي في هذا الموضوع خبرته الباطنية الشخصية التي كان يحاول أن يكسوها بالكلمات . « فغوته » مثلاً لم يكن ليستطيع تعريف فكرته عن قوة العالم ، لكن هذه القوة كانت يقيناً بالنسبة اليه . وقد سمى « كنت » القوة بظاهرة باطن في ذاته . Ent-in-itself وقال : « اننا نعرف الجوهر في الفراغ ، ونعرف الجسم بواسطة القوى فقط . » وقد سماها « لا بلاس » بالجهول الذي لا نعرف شيئاً عنه غير أعماله ، ونخيل نيوتن وجود قوى لا مادية في البعد . وتحدث لينتز عن القوة المعنوية للحياة Vis viva بوصفه وحدة اشعاع ذري Quantum التي تشكل والمادة الوحدة التي دعاها « بالموناد » وديكارت بالاضافة الى عدد معين من مفكري القرن الثامن عشر لم يكن بالمثل يرغب في اقامة فروق أساسية بين الحركة والحرك . ونحن نجد الى جانب Impetus , Virtus , Potenia ، حتى في الأزمنة الغوطية كلمات معقدة ك Ganatus و Nisus ، حيث يبدو بوضوح أنه لم يفرق بين القوة والسبب

(العلة) المحرور . وباستطاعتنا فعلاً أن نفرق تفريقاً حسناً عاماً بين التصورات للقوة من كاثوليكية وبروتستنتية وملحدة . لكن سبنوزا بوصفه يهودياً وهو لذلك روحانياً عضو في الحضارة المجوسية لم يستطع أن يهضم أبداً المفهوم الفاروسى للقوة ، ولهذا لم يكن هناك من مكان لهذا المفهوم في منهاجه . وانه والحق ابرهان مذهب تقدمه إلينا القوة الخفية السرية بفكرة الجذر في شخص هينريش هرتس وهو اليهودي الوحيد بين عظماء علماء الفيزياء اليوم ، كان أيضاً العالم الوحيد بينهم ، الذي حاول حل معضلة الميكانيكا بواسطة استئصال فكرة القوة .

إن مذهب القوة هو الموضوع الواحد والوحيد للفيزياء الفاروسية . أما ذاك الفرع من العلم الذي قرر تحت اسم السكونية من منهاج الى منهاج ومن قرن الى آخر فانه مجرد وهم . فالسكونية الحديثة تحتل المركز ذاته الذي يحتله « الحساب » و « الهندسة » اللذان هما ، إذا ما حافظنا على معنيهما الحرفيين الاصليين ، عاطلان من اي معنى في التحليل الحديث ، وهما « والسكونية الحديثة » أسماء فارغة خلفها لنا العلم الكلاسيكي وقد حافظت هذه على وجودها فقط بسبب احترامنا لكل ما هو كلاسيكي ، هذا الاحترام الذي يحول ، حتى الآن ، بيننا وبين التخلص منها ، أو حتى الاعتراف بضعفاتها . فلا يوجد هناك سكونية غربية ، واعني بهذا انه لا توجد ترجمة للحقائق الميكانيكية تكون ترجمة طبيعية بالنسبة الى الروح الغربية حيث تذكر ذاتها على فكرات الشكل والجوهر ، أو حتى بالنسبة الى هذه القضية ، على فكرات الفراغ والكتلة فاهيك عن ارتباطها بفكرات الزمن والقوة هاتيك . وباستطاعة القارئ أن يختبر ما اورده في أي فرع من فروع العلوم يشاء ويهوى . وحتى « حال الحرارة » Temperature التي لها من دون كل أحجامنا الفيزيائية ، أقرب وجود الشبه سكونية كلاسيكية وسلبية ، كي تكون فانها تقع فقط في مكانها في منهاجنا عندما يؤتى بها الى داخل صورة القوة ، واعني صورة كمية الحرارة المشكلة من الحركات ما فوق السريعة Ultra Swift والغرارة وغير المنتظمة لذرات جسم من اجسام مع « حال الحرارة » بوصفها قوة الحياة Vis Viva الرئيسية لهذه الذرات .

لقد خيل الى عصر الانبعاث في مراحل المتأخرة زمناً أنه قد أحيا الفيزياء الارخميدية ، تماماً كما خيل إليه أنه استمرار للنحت الكلاسيكي ، ولكن هذا العصر كان في كلتا الحالتين يمهّد الطريق أمام الاشكال البارونية ، وكانت يقوم بهذا العمل مدفوعاً بالروح الغوطية ، والى هذه السكونية ينتمي موضوع الصورة كما هو باد في اعمال مانتغنا Mantegna وسيغنوريلي الذي اعتبرت الاجيال فيما بعد خطه وموقفه باردين متخشين . فالديناميكا تبدأ بليوناردو ، وتبلغ حركة الاجسام المنفخضة في روبنز ذروتها .

وفي زمن متأخر يعود الى عام ١٦٢٩ تتجلى روح فيزياء عصر الانبعاث في نظرية المغنطيسية التي صاغها اليسوعي نيقولاس كايو ، وقد فهمت هذه النظرية في قالب فكرة ارسطوطاليسية في العالم ، ولقد قدر لهذه النظرية مسبقاً ان تنتهي الى لا شيء (شأنها في ذلك شأن عمل بلاديو في الهندسة المعمارية) . ولم يكن مصيرها على هذا الشكل ناجماً عن كونها نظرية « خاطئة » ، بحد ذاتها ، لكنه انما يعود سببه الى كونها نظرية متعارضة والشعور الفاوستي بالطبيعة الذي حرر نفسه من الخيوط المجوسية الرئيسية على أيدي مفكري وبجائي القرن الرابع عشر ، وقد اكتسب اشكالا خاصة به للتعبير عن شعوره بمعرفة العالم . لقد تجنب « كايو » تصورات القوة والكتلة ، وحصر نفسه في المفاهيم الكلاسيكية للشكل والجوهر ، (وبكلمة اخرى ، إن « كايو » عاد من آخر مراحل هندسة ميكالنفلو وفيغنولا المعمارية الى ميشيلوزو (Michelozzo) ورفائيل اما المنهاج الذي شكله كايو فكان منهاجاً كاملاً وقائماً بذاته ، ولكنه مجرد من أية اهمية بالنسبة الى المستقبل . فمغنطيسيته تدرك على انها حال من اجسام افرادية ، وليس على انها قوة في فراغ غير محدود ، هي مغنطيسية لا تشبع رمزياً عين الانسان الفاوستي الباطنية ولا ترضيها . فالذي نحتاج اليه انما هو نظرية البعيد ، وليست نظرية القريب .

لقد كانت مبادئ نيوتن الرياضية الميكانيكية تتطلب أن تصبح واضحة صريحة قاطعة بآلة كديناميكا نقية مجردة كاملة ، وقد كان ذاك اليسوعي الآخر بوسكوفيتش أول من حقق لمبادئ نيوتن مطلبها عام ١٧٥٨

وحتى غاليليو نفسه كان لا يزال متأثراً بنفوذ شعور عصر الانبعاث الذي كان
تضاد القوة والكتلة ، هذا التضاد الذي قدر له أن ينتج في ميادين الهندسة المعمارية
والتصوير الزيتي والموسيقى على حد سواء عنصر الحركة العظمى . أقول كان هذا
التضاد شيئاً ما غريباً وغير مريح بالنسبة الى غاليليو ، لذلك حد من فكرة القوة
فجعلها قوة التماس (الصدمة) وصياغة لم تذهب الى أبعد من حفظ قوة الجسم المتحرك
(Momentum) (كمية الحركة) . فلقد عض غاليليو بالنواجذ على المتحركة
(Moved - ness) وقاتل خجلاً من أية عاطفة فراغ ، وقد ترك للينتز أن يطور
(أولاً في سياق الجدل ومن ثم إيجاباً بواسطة استخدام اكتشافاته الرياضية)
فكرة القوى الاتجاهية الأصلية الحرة ، (القوة الحية Activum Thema) .
عندئذ أنسحت فكرة حفظ قوة الجسم المتحرك الطريق امام فكرة حفظ القوى
الحية ، كما افصح الرقم الكمي الطريق امام الرقم الوظيفي . زد على ذلك ان
مفهوم الكتلة لم يصبح مفهوماً ثابتاً مقررأ إلا بعد شيء من الزمن اعقب هذا .
فمكان هذا المفهوم لدى غاليليو وكبار يشغله مفهوم الحجم (Volume) ، وكان
نيوتن هو الذي ادركه على أنه مفهوم وظيفي . (العالم كوظيفة لله) . فتلك
الكتلة (التي تعرف الآن بأنها العلاقة الثابتة بين القوة والعجلة (Acceleration)
بالنسبة الى منهاج من النقاط المادية) التي يجب ألا تكون لها أية علاقة معها كانت
نوعها بالحجم كانت بالرغم من دليل الكواكب وبرهانها ، استنتاجاً لا يقبل به
شعور عصر الانبعاث .

ولكن ، ومع هذا ، فان غاليليو قد أرغم على البحث في اسباب الحركة
وعلمها . ولا شك أن مثل هذا البحث في السكونية الأصلية التي تتعامل فقط
بتصورات ما هو مادي وشكل ، لن يكون له أي معنى اطلاقاً . وذلك لأن
الحيز كان امراً تافهاً بالنسبة الى ارحميدس إذا ما قورن بالشكل الذي كان هو
جوهر كل وجود جسماني ، وذلك لأنه إذا ما كان الفراغ عدماً فأي شيء ذو أثر
يمكن أن يوجد خارج الجسم المعين ؟ فالاشياء ليست وظائف حركة ، فهي نفسها
تتحرك . ولقد كان نيوتن هو أول من تحرر من شعور عصر الانبعاث تحرراً كاملاً .

وصاغ فكرة القوى المعيدة ، تنافر الاجسام وتجاذبا عبر الفراغ نفسه . فالبعد مجرد ذاته قد أمسى قوة . فمجرد فكرته هي تحرر من كل محتوى ادراك حسي الى درجة لم يرتح معها نيوتن نفسه اليه ، والحق أن فكرة البعد هي التي سيطرت عليه وليس هو الذي سيطر عليها . لقد كانت الروح الباروكية ذاتها ، بما لها من انعطاف نحو الفراغ اللانهائي ، هي التي بعثت هذه الفكرة الكونتوبوتيه واللاتشكيلية مظهراً وجوهراً . زد على ذلك أنه كان يوجد تناقض داخلها . وحتى الآن لم يقيم أي انسان بتقديم تعريف يروي الغليل لهذه القوى على بعد Forces-at-a-distance ولم يفهم أحد ماهية القوة الطاردة على حقيقتها . وهل قوة الأرض الدائرة على محورها هي سبب حركتها أم العكس بالعكس ؟ أو هل كلاهما متساويان ينطبق أحدهما على الآخر ؟ وهل سبب كهذا يعتبر بمفرده قوة أو حركة أخرى ؟ وما هو الفرق بين القوة والحركة ؟ ولنفترض أن التبدلات في النظام الكوكبي هي من أعمال القوة الطاردة ، فاذا صح افتراضنا فعندئذ يجب أن يقذف بالاجسام خارج طريقها قذفاً مماسياً (Tangentially) ، ولكن لما كان الواقع يكذب هذا الافتراض ، فعندئذ يتوجب علينا أن نزعم بوجود قوة جذب مركزي ايضاً . ولكن ما الذي تعنيه كل هذه الكلمات ؟ إن استحالة الوصول الى نظام وصفه في هذا الموضوع ، هي التي قادت هرتز الى اطراح فكرة القوة جملة وتفصيلاً ، الى تقليص منهاج ميكانيكا (بواسطة زاعم شديدة التكلف والتصنع بوجود ازدواجيات بين المركز وسرعات الحركة) الى مبدأ التماس (الصدمة - الزخم) ولكن هذا المبدأ يخفي فقط الحيرات ولا ينفيها ، هذه الحيرات ذات الطابع الأصيل في فائستيته والتي تضرب جذورها عميقاً في جوهر الديناميكا . هل باستطاعتنا «التحدث عن قوى يعود الفضل في منبعا الى الحركة ؟ » طبعاً لا ، ولكن هل بمقدورنا التخلص من تصورات أولية هي فطرية بالنسبة الى الروح الفايستية لكنها غير قابلة للتعريف ؟ ان هرتز لم يقيم بأية محاولة لتطبيق منهاجه تطبيقاً علمياً .

ان هذه الصعوبة الرمزية للميكانيكا الحديثة لا تستأصل على أي وجه من الوجوه بواسطة نظرية الجهد الكامن (Potential Theory) التي أوجدها فردي عندما

انتقل مركز ثقل الفكر الفيزيائي من ديناميكا المادة الى الكترو ديناميكا الاثير .
ففردي العالم التجريبي الشهير ، الذي كان رؤياوياً جسداً وروحاً (والذي هو الوحيد
بين اساتذة الفيزياء العصرية الذي لم يكن رياضياً) قد لاحظ قائلًا عام ١٨٤٦
ما يلي :

« انني ازعم بأنه لا يوجد هناك أي شيء يمكن ان يكون حقيقياً في أي جزء
من اجزاء الفراغ (أكان هذا الفراغ خاوياً كما يقال بصورة عامة أو مملوءاً بالمادة)
ما عدا قوى وخطوط تمارس بواسطتها هذه القوى » .

وهنا نشاهد بوضوح كاف النازع الاتجاهي بمحتواه الكشيف في تعضيه وتاريخيته ،
النازع في العارف الى عيش عملية معرفته . وبهذا يقف فردي ميتافيزيقياً جنباً الى
جنب ونيوتن الذي تشير نقاط قواه على - بعدد الى اساس صوفي رفض الفيزيائي
التقي الورع ان يبحث فيه ويتحراه .

ان الوسيلة البديلة الممكنة التي نستطيع بواسطتها ان نقدم تعريفاً غير غامض
للقوة ، (واعني بهذه الوسيلة تلك التي تبدأ بالعالم وليس بالله ، تبدأ بموضوع جال
الحركة الطبيعية وليس بذاتيتها) كانت تقود في الوقت نفسه الى صياغة مفهوم
الطاقة . والآن فان هذا المفهوم يمثل باختلافه عن مفهوم القوة ، وحدة اشعاع ذري
للتوجيه وليس للاتجاه ، وبهذا هو الى هذا الحد شبيه بمفهوم لينتز للقوة الحية ،
وهو غير قابل للتبديل بتديلاً كيميا .

وعلينا ألا نسو عن القول بأن مظاهر رئيسية من مفهوم الكتلة قد ادخلت
في مفهوم الطاقة ، والحق انه جرى بحث حتى التصور الشاذ اتركيب الطاقة الذري
بجناً جدياً .

ان تدبر أمر هذه الكلمات الاساسية لم يبدل الشعور بأن هناك قوة عالمية ،
بما لها من اساس وركن ، قائمة وموجودة .

ان معضلة الحركة غير قابلة للحل كما هي ابدأ . وكل ما حدث امتداداً من

نيوتن حتى فردي، أو من بركلي حتى مل^٢، فأنما يتجلى في إحلال فكرة العمل اللادينية محل فكرة الفعل الدينية . فنحن نحس في صورة الطبيعة لكل من برونو ونيوتن وغوته بأن هناك شيئاً ما الهياً ينجز نفسه من خلال الأعمال ، أما في الفيزياء الحديثة فإن الطبيعة هي التي تقوم بالعمل ، وذلك لأن كل « عملية » داخل معنى القانون الاول للثرموديناميكا هي ، أو بالأحرى يجب أن تكون قابلة للقياس بواسطة مصروف الطاقة الذي تنطبق عليه كمية العمل في شكل « طاقة ملتزمة » (Bound energy) .

ومن البدهي اذن ان نجد الاكتشاف الحاسم لـ ج . ر . ماير يتفق في زمانه وولادة النظرية الاشتراكية . فحتى المناهج الاقتصادية تحسن استعمال المفاهيم ذاتها، فمعضلة القيمة كانت ذات ارتباط بكمية العمل منذ عهد آدم سمث الذي وكويزني وتورغو يطبعون التحول من التركيب العضوي الى التركيب الميكانيكي في ميدان الاقتصاد بطابعهم .

إن « للعمل » الذي هو الآن الأساس الذي تركز اليه النظرية الاقتصادية الحديثة، معنى ديناميكياً خالصاً، ومن الممكن العثور على جمل في لغة الاقتصاديين تنطبق تماماً على فرضيات حفظ الطاقة وعلى الانتروبي (Entropy) ، وأقل طاقة من العمل .

إذن ، فنحن اذا ما استعرضنا المراحل المتتالية التي مرت بها الفكرة المركزية للقوة منذ ولادتها في العصر الباروكي وعلاقتها الوثيقة بعوالم الشكل للفنوت العظمى والرياضيات يتضح لنا ما يلي :

١

في القرن السابع عشر شكلت تشكيلة تصويرياً يألف تماماً وفن التصوير الزيتي العظيم وانتهت عام ١٦٣٠ (غاليليو ، نيوتن ، لينتزر) .

في القرن الثامن عشر ، اكتسبت الطابع التجريدي لأسلوب القوغة ، وكانت على وفاق تام وباخ (الميكانيكا « الكلاسيكية » للابلاس ولاغرانج) .

بيلوع الحضارة نهايتها وبانتصار الذكاء المتمدن على ما هو روجيه فانها تتجلى في ميدان التحليل المجرد وخاصة في نظرية :

Functions of several complex variables .

حيث تصبح في احدث اشكالها ، دون هذه النظرية ، من النادر فهمها .

- ١٣ -

ولكن مع هذا لا نستطيع أن ننكر ان الفيزياء الغربية تقترب من استنزاف آخر امكاناتها ، فرساتها ، بوصفها ظاهرة تاريخية في اعماقها ، هي في أن تبدل الشعور الفاوستي بالطبيعة الى معرفة ذهنية وأن تحول أشكال الايمان لزمن النبع ، الى اشكال آلة للعلم الصحيح . ومع انها في الوقت الحاضر ستتابع تقديم الأكثر فالأكثر من النتائج العملية وحتى النتائج « النظرية المجردة » ، لكن نتائج كهذه مهما كانت نوعها ، فانها تنتمي الى التاريخي السطحي للعلم . فالى أعماقها ينتمي فقط تاريخ رمزياتها وأسلوبها ، وانه لمن النوافل أن نقول أن الجوهر والنواة في أعماق علمنا يعانيان الآن انحلالاً سريعاً . إذ أن كل خطوة خطتها الفيزياء حتى نهاية القرن التاسع كانت تتجه بها الى الاكتمال الباطني والنقاء المتزايد والامتلاء الدقيق للصورة الديناميكية للطبيعة ، وهنا فان ذلك الذي دفع بالفيزياء الى ارفع درجة من النقاء

النظري هو الذي أمسى فجأة العنصر المذنب لها وعامل الانحلال فيها . وانحلال فيزيائنا غير متعمد أو مقصود ، فالعقول الرفيعة لعلماء فيزيائنا هم حقاً لا يحسون به إطلاقاً ، لكنه يحدث بسبب ضرورة تاريخية ملازمة فطرية .

فكذا ايضاً كانت حال العلم الكلاسيكي تماماً فهو عندما بلغ المرحلة النسبية التي بلغها علمنا فانه حقق ذاته باطنياً واكتسل وذلك قرابة عام ٢٠٠ ق.م . فالتحليل بلغ هدفه في غاوس وكوتشي وريمان ، وهو اليوم يقوم فقط بملا الشغرات في تركيبه .

وهذا هو أصل الشك المفاجيء المدمر الذي يعصف اليوم بأشياء كانت حتى الأمس أساساً منيعاً راسخاً للنظرية الفيزيائية ، وأعني الشك في معنى مبدأ الطاقة ومفاهيم الكتلة والفراغ والزمان المطلق وقوانين السببية (العلية) بصورة عامة . إن الشك اليوم لم يعد ذاك الشك الخصب المشر ، شك العصر الباروكي الذي جمع بين العارف وموضوع معرفته معاً ، بل انما هو شك يمس جوهر إمكانية العلم الطبيعي . ولنضرب مثلاً واحداً فقط ، فأني عمق من شكوك مترايدة تكمن في الاستعمال المتزايد بسرعة للمناهج التعدادية والاحصائية التي تستهدف فقط ترجيح النتائج على غيرها وتتقدم سلفاً على الصحة العلمية المطلقة التي كانت مذهباً ودستوراً للأجيال الأ بكر المملوءة صدورهم آملاً .

لقد حانت الآن لحظة اليأس المطلق من امكانية قيام ميكانيكا متناسكة مستقلة بذاتها . فكل فيزياء كما سبق لي أن أبديت يجب أن تتحطم على صخرة معضلة الحركة حيث توغل الذات الحية للعارف منهاجياً في عالم الشكل اللامتعضي للمعروف . ولكن هذه المعضلة اليوم ليست لا تزال فقط ملازمة لأحدث النظريات جميعاً ، بل أن ثلاثة قرون من العمل الذهني قد دفعت بها ايضاً الى البؤرة دفعاً شديداً أصبح من المستحيل علينا معه تجاهلها أو غض النظر عنها . فنظرية الجاذبية التي كانت منذ عهد نيوتن حقيقة لا يأتيناها الباطل من خلف أو قدام أصبح يُعترف بها اليوم على انها نظرية موقته محدودة وفرضية علمية متروخة . زد على ذلك أنه لا معنى هنا لمبدأ

حفظ الطاقة إذا ما افترض أن الطاقة لا نهاية لها في فراغ لا متناه . والتسليم بهذا المبدأ - حفظ الطاقة - لا يتفق أبداً والتركيب المثلث الابعاد للفراغ ، أكان لهذا التركيب حجم غير متناه ، أو يوقليدي أو كروي (كما تعرضه الهندسات اللايوقليدية) . أو كان « متناهياً لكنه مع ذلك غير محدود » .

فصحة مبدأ « حفظ الطاقة » لذلك محصورة « بنظام من الاجسام المستقلة بذاتها والتي لا تتأثر من الخارج » وتحديد كهذا لا يوجد ولا يمكن أن يوجد داخل الواقعة . لكن اللانهاية الرمزية هي التي توخاها الشعور الفاوستي للتعبير عنها بهذه الفكرة الاساسية ، التي كانت بكل صراحة الصياغة الميكانيكية الامتدادية الجديدة لفكرة الخلود ونفس العالم .

والحق ان هذا الشعور كان شعوراً لم تستطع المعرفة أبداً أن تنجح في ان تصوغ منه منهاجاً نقيماً مجرداً . ولقد كان الاثير المشع ثانياً فرضية غموضية للديناميكا الحديثة ، وذلك بما ان كل حركة كانت تتطلب شيئاً ما كي يحركها ، لكن كل فرضية علمية قابلة للدرا ك تتعلق بدستور هذا الاثير وتركيبه قد انهارت تحت وطأة المتناقضات الباطنية ، زد على ذلك أن اللورد كالفن قد برهن رياضياً على أنه لا يمكن أن يكون هناك تركيب لمرسل الضوء هذا ، وهذا أمر يغلق الباب في وجه كل معترض واعتراض . ووفقاً لترجمة تجارب فرسنيـل Fresnel فان أمواج الضوء هي أمواج عرضية الامتداد Transversal ، اذن الاثير يجب ان يكون جسماً متخشباً (ذا خصائص هي حقاً نادرة وغير مألوفة) ولكن هنا يتوجب على قوانين المرونة Elasticity أن تنطبق عليه ، وفي هذه الحال تصبح أمواج الضوء ، أمواجاً طولية الامتداد Longitudinal .

ان معادلات ماكسويل - وهرتز في نظرية الضوء الالكترو مغنطيسية والتي هي معادلات تتألف فعلاً من ارقام مجردة لا اسماء لها وذات صحة لا تقبل الجدل تطرح جانباً تفسير الاثير بواسطة أية ميكانيكا مهما كان نوعها أو شكلها ، ولذلك فان الفيزيائيين ونظراً لاحترامهم ايضاً لنتائج النظرية النسبية ، يعتبرون اليوم

الأثير بوصفه خواء Vacuum . ولكن بعد هذا كله ، فإن اعتباراً كهذا لا يختلف كثيراً عن تحطيم الصورة الديناميكية ذاتها .

ومنذ أيام نيوتن كان للزعم القائل بوجود كتلة ثابتة (وهذه هي صورة طبق الأصل عن القوة الثابتة) صحة فوق كل نقاش وجدل ، لكن نظرية النشاط الذري لبلاك ، واستنتاجات نيلس بور منها المتعلقة بالتركيب الدقيق الذرات ، هذا التركيب الذي اعتبرته الخبرة التجريبية ضرورياً ، قد هدمت ذلك الزعم .

إن كل منهاج قائم بذاته يمتلك بالإضافة الى الطاقة الحركية ، طاقة من حرارة مشعة ، وهذه الطاقة غير قابلة للفصل بينها وبين الطاقة الحركية ، ولذلك فانها لا يمكن أن تعرض عرضاً مجرداً بواسطة مفهوم الكتلة ، لأنه اذا ما كانت الكتلة تعرف بواسطة الطاقة الحية ، فهي لا تعود فعلاً ثابتة من جهة الحال الترموديناميكية . ومع هذا فانه لمن المستحيل علينا أن نسلك نظريات وحدات من النشاط الذري ، في مجموعة الفرضيات العالمية التي تشكل الميكانيكا الباروكية « الكلاسيكية » . زد على ذلك أن القواعد الاساسية لحساب التفاضل والتكامل اللامتناهي في صفرة ، الذي أوجده نيوتن وليبنتز تجابه اليوم ومبدأ الاستمرار السببي (العلي) تهديداً شديداً الخطر . ولكن اذا كانت هذه كلها هي حقاً شكوكاً فيها من الخطر ما يكفي ، فان فرضيات النظرية النسبية التهكمية الساخرة تسدد طعنة مباشرة الى صميم فؤاد الديناميكا . فهذه النظرية مدعومة بتجارب ا. ا. مايكلسون ، هذه التجارب التي دلت على أن سرعة الضوء تبقى غير متأثرة بحركة الوسيط ، (Medium) ، وقيام لورنتس ومنكوفسكي باعدادها اعداداً رياضياً ، فانما تنزع أول ما تنزع الى تدمير فكرة الزمان المطلق . فالاكتشافات الفلكية (وفي هذا الحقل يخدع العلماء المعاصرون ذواتهم خداعاً خطيراً) لا تستطيع ان تثبتها أو تدحضها . فكلمتا « صحيح » أو « غير صحيح » هما ليستا الميزان الذي نختبر بواسطته مزاعم كهذه ، فالسؤال كل السؤال هو عما اذا كانت هذه النظرية تستطيع خلال هذه الفوضى من الأفكار المتشابكة والمتكلفة ، هذه الأفكار التي

جاءت نتائجاً لفرضيات علمية لا يحصيها العد في الاشعاع الذري والترموديناميكيا، ان تبقي على ما يخصها كفرضية قابلة للاستعمال والاستخدام أم لا . ولكن مهما قد تكون حالها، فانها قد ألغت ثبات تلك الكميات الفيزيائية وادخلتها في تعريف دخله الزمان ، وخلافاً للسكونية الكلاسيكية ، فالديناميكية الغربية لا تعرف سوى كميات كهذه . فلم يعد هناك من مقاييس مطلقة للطول والاحسام المنخسبة ، ومع هذه ولت ايضاً تحديدات التخوم الكمية المطلقة ، وبذلك انهار المفهوم «الكلاسيكي» للكتلة بوصفها نسبة ثابتة بين القوة والعجلة ، وحدث انهياره تماماً بعد أن أقرت الوحدة من النشاط الذري ، بنت الطاقة والزمان ، عاملاً ثابتاً جديداً .

ونحن اذا ما أوضحنا لنفوسنا أن الأفكار الذرية لرذرفورد وبور لا تعني شيئاً ما عدا هذا ، وان النتائج الرقمية للملاحظات قد زودت فجأة بصورة لعالم كوكبي داخل الذرة ، بدلاً من اسراب الذرة التي كانت حتى الآن هي الأثرة لدى الفكر ، واذا ما لاحظنا السرعة التي تتهاوى بها الفرضيات العلمية الكرتونية هذا اليوم ، وكيف أن كل تناقض يعطى فوراً بفرضيات مستعجلة جديدة ، واذا ما تأملنا في قلة المبالاة بالحقيقة القائلة بأن هذه الصور تتناقض احداها والاخرى ، وتتناقض والميكانيكا «الكلاسيكية» الباروكية على حد سواء ، عندئذ لا نستطيع إلا أن نتأكد من أن الأسلوب العظيم لصياغة الفكرات قد بلغ نهايته ، وأنه ، حاله في ذلك حاله في الهندسة المعمارية وفنون الشكل ، قد أفسح الطريق أمام فن صناعة فرضيات علمية ، وليس هناك غير براعتنا القصوى في التقنية المختبرية (البنت الحقيقية لقرنها) هي التي تخفي انهيار الرمزية .

إن فكرة الانتروبي Entropy^(١) هي أوضح رموز الانحطاط هذه ، وهي التي تشكل موضوع القانون الثاني من قوانين الترموديناميكا . فقانونها الاول المتعلق بحفظ الطاقة ، صياغة صريحة لجوهر الديناميكا (ولا نقول جوهر دستور النفس الاوروبية الغربية التي تصبح الطبيعة بالضرورة بمثابة بصرها فقط من خلال شكل السببية (العلية) الكونتربوتية الديناميكية ، (خلافاً لسببية ارسطوطاليس السكونية التشكيلية) . فالعنصر الأساسي في صورة العالم الفارستية ليس هو الموقف ، بل انما هو الفعل ، وهو وفق الاعتبار الميكانيكي ، العملية Process ، وهذا القانون الاول - يضع فقط الطابع الرياضي لهذه العمليات داخل شكل بوصفها عوامل متغيرة وثابتة . لكن القانون الثاني يذهب الى أعماق ، فهو يظهر انحرافاً في حدوث الطبيعة لا تشترطه في أية حال من الأحوال الجواهر المفاهيمية للديناميكا .

إن الانتروبي تعرض ميكانيكياً بواسطة كمية حددتها الحال البرهية لمنهاج مستقل قائم بذاته يتشكل من الأجسام ، وهذه الكمية لا تستطيع تحت كل التبدلات الكيميائية والفيزيائية إلا أن تنمو وتزداد ، وفي أحسن الأحوال أن تبقى بمعزل عن كل تغيير أو تبديل . فالانتروبي هي كالقوة والارادة ، أي أنها شيء ما واضح وضوحاً باطنياً وذات مغزى عميق (بالنسبة الى كل انسان يمكن له أن يلج

١ - Entropy : هو عامل رياضي يعتبر مقياساً للطاقة غير المتاحة في منهاج الترموديناميكا .

(المترجم)

عالم الشكل هذا) لكن صياغتها القانونية صياغة تختلف باختلاف كل مرجع عن الآخر ، غير أنه لا توجد بين كل هذه الصياغات صياغة واحدة مرضية . فهنا ثنائية يتهاوى الذهن وينهار حينما يطالبه الشعور بالعالم بتعبير ما .

لقد صنفت عمليات الطبيعة بصورة عامة ، الى عمليات غير قابلة للإعكاس واخرى قابلة . ففي أية عملية من عمليات الصنف الأول تحول الطاقة الطليقة الى طاقة ملتزمة ، وإذا ما كان من المتوجب تحويل طاقة الفعل هذه مرة أخرى الى طاقة حية ، فمثل هذا الأمر يمكن أن يحدث فقط بواسطة ربط متواقت لوحدة نشاط اضافية من طاقة حية ، في عملية ما ، وأحسن الأمثلة المعروفة على ما أوردت ، هو احتراق الفحم (وأعني بهذا تحويل الطاقة الحية المخزنة داخله الى حرارة محدودة بشكل غاز ثاني اكسيد الكربون ، وذلك إذا ما كانت طاقة الماء الكامنة يجب أن تترجم الى ضغط بخار ومن ثم الى حركة . يتضح مما ورد أن الانتروبي في العالم ككل هي في تزايد مستمر ، وأعني أن المنهاج الديناميكي يقترب بوضوح الى حالة نهاية ما ، مها كانت نوع هذه الحالة أو شكلها . وهذه الأمثلة على العمليات غير القابلة للعكس :

ايصال الحرارة ، استطارة (انتشار) الضوء واحتكاكه وانبعائه ، والتفاعلات الكيميائية ، أما الأمثلة على العمليات القابلة للعكس : الجاذبية (قوة تجاذب المادة) ، التذبذبات الكهربائية ، والامواج الكهرومغناطيسية وامواج الصوت .

إن ذاك الذي لم يحس به أحد حتى الآن ، ذاك الذي يدفع بي الى اعتبار نظرية الانتروبي (١٨٥٠) بمثابة بدء تدمير تلك الصورة الرائعة للذكاء الغربي ، صورة الفيزياء الديناميكية القديمة ، هو التعارض العميق القائم بين النظرية والواقعة التي أدخلت هنا لأول مرة في النظرية ذاتها . لقد رسم القانون الأول (من قوانين الترموديناميكا) صورة صارمة لحدوث سببي (علي) للطبيعة ، ولكن القانون الثاني نتيجة لادخاله اللاعكاسية قد ادخل لأول مرة في الميدان الميكانيكي المنطقي نازعاً ينتمي الى الحياة الذاتية ، وعلى هذا فانه يتعارض تعارضاً أساسياً وجوهراً

كل جوهر في هذا الميدان .
ونحن إذا ما اقتفينا آثار الانتروبوي حتى ختامها يتضح لنا :
أولاً :

يجب أن تكون جميع العمليات نظرياً قابلة للإعكاس (وهذه هي إحدى
الفرضيات الأساسية للديناميكا وهي فرضية أكد على صحتها بكل دقة وحزم
بواسطة قانون حفظ الطاقة) ولكن :
ثانياً :

إن عمليات الطبيعة في الواقعة هي جميعاً غير قابلة للإعكاس ، وحتى في
الأحوال المصطنعة للتجربة المجزية لا يمكننا أن نعكس أبسط العمليات اعكاساً
دقيقاً صحيحاً ، فتلك العملية هي حال مرت وولت وليس بالمستطاع اقامتها
من جديد .

ولا أعتقد أن هناك أمراً أعمق مغزى في الوضع الحاضر للمناهجيات أكثر من
ادخال الفرضية العلمية القائلة « بالاختلال الابتدائي » بغية ردم الهوة القائمة بين
الفرضية الذهنية والخبرة الواقعية . « فأصغر جسيمات » (Particles) جسم من
الاجسام (وهذه لم تعد صورة) تنجز من الأول الى الآخر عمليات قابلة للإعكاس ،
لكن هذه الجسيمات الصغرى في الأشياء الواقعية هي اختلال ، وهكذا فان العملية
غير القابلة للإعكاس والتي يلاحظها وحدها المراقب ، تربط بتزايد الانتروبوي
بواسطة أخذ احتمالات الحدوث المناسبة . وبهذا تصبح النظرية فضلاً من حساب
الاحتمالات ، ويصبح لدينا بدلاً من المناهج الصحيحة مناهج احصائية . ومن الواضح
أن مغزى هذا قد مر دون أن يلحظه أحد ، فالاحصاءات ، كالكرونولوجيا
تدخل في ميدان المتعصي وتنتمي الى الحياة المتذبذبة ، والى المصير والمصادفة وليس
الى عالم القوانين والسببية (العلية) المعدومة الزمان .

فلاحصاءات كما يعرف كل انسان تستخدم قبل كل شيء لتمييز ما هو سياسي
واقصادي ، وأعني بأنه يخدم اغراض التطورات التاريخية . ولا شك ليس هناك

من مكافئ الاحصاء في أن الاحصاءات كانت لن تجد لها مكاناً في الميكانيكا
«الكلاسيكية» لكل من غاليليو ونيوتن .

أما الآن فإذا كان يفترض فجأة بأن محتويات ذاك الحقل يمكن أن تفهم ، أو
هي قابلة للفهم احصائياً فقط ومن الوجهة الاحتمالية (بدلاً من أن تفهم بالصحة
البدئية تلك التي أجمع على المطالبة بها مفكرو العصر الباروكي) فما هو إذن معنى
هذا الافتراض؟

انه لا شك يعني أن موضوع الفهم انما هو ذواتنا . فالطبيعة « المعروفة » هي ،
على هذا النمط ، الطبيعة التي نعرف بها بواسطة الخبرة الحية ونعيشها داخل ذواتنا .
أما ما تؤكد النظرية (وهي بسبب كونها ذاتها يجب أن تؤكد) (وتطالبنا
بالاقرار بهذه اللاعكاسية التي لا تحدث أبداً في الواقعة) فإنما يمثل أثراً من آثار
الشكل الذهني الصارم القديم ، انه ذاك التقليد الباروكي العظيم الذي اتخذ من
الموسيقى الكونتريبتية شقيقة توأما له . ولكن اللجوء الى الاحصاءات يظهر ان
تلك القوة التي ضبطها ذاك التقليد وجعلها قوة فعالة مؤثرة قد استنزفت آخر طاقاتها .
فالضرورة والصير ، المصير والسببية (العلية) ، والعناصر التاريخية وعناصر علم
الطبيعة ، هذه كلها أمور بدأ الناس يخلطون بينها ، وأخذت قوانين الحياة والنسب
والعمر والاتجاه والموت تزدحم وتتجهمر .

والآن هذا هو ما يجب أن تعنيه ، من وجهة النظر هذه ، اللاعكاسية في
عمليات العالم . فهي لم تعد تعبيراً عن حرف T الفيزيائي ، بل إنما أصبحت الزمان
التاريخي المختبر باطنياً والذي ينطبق كل الانطباق على المصير .

لقد كانت الفيزياء الباروكية غصناً وجذعاً فيزياء منهجية ، وبقيت على حالها
هذه طالما لم تنهك تركيبها نظريات كهذه النظريات ، وطالما كان ميدانها خالياً من
أي شيء عبر عن المصادفة والاحتمال . ولكن حالما اندفعت هذه النظريات الى
الوجود ، أمست الفيزياء الباروكية فيزياء سيائية . « فمجرى العالم » قد بلغت
نهايته ، وفكرة نهاية العالم تتسور الآن تحت قناع من قواعد وقوانين رياضية لم تعد

في جوهرها أبداً قواعد وقوانين .

إن شيئاً « غوتياً » قد دخل الفيزياء ، وإذا ما فهمنا المعنى الاعمق لمعارضة غوتيه الشجيرة لنيوتن في موضوع « علم الألوان » عندئذ سنتحقق من كامل ثقل ما تعنيه هذه المعارضة . ففيها كانت الرؤيا الوجدانية تناقش ضد العقل ، والحياة تجادل ضد الموت ، والصورة المبدعة تعارض القانون الاستقائي . فعالم الشكل الانتقادي لمعرفة الطبيعة انبثق من الشعور بالطبيعة ، من الشعور بالله ، بوصفه الضد المستعان به . وهنا في نهاية هذه المرحلة المتأخرة ، يبلغ عالم الشكل الانتقادي نهاية المسافة المقررة له ، وها هو يستدير ليعود الى موطنه (Home) .

وهكذا فان قوة التصوير أي الديناميكا الفعالة تعزّم مرة ثانية على الرمز العظيم للعاطفة التاريخية للانسان الفاروسي واعني بها الاهتمام ، المثل على أبعد البعيد من ماضي ومستقبل ، والدراسة التاريخية المحملقة فيما وراءها ، والدولة المحدقة فيما أمامها ، والاعترافات والتأملات الباطنية ، والاجراس التي تتردد اصداؤها في كل جوانب ريفنا ، والتي ذرعت مرور الحياة .

إن نفسية كلمة الزمان ، كما نحس بها نحن وحدنا ، بوصفها فقط موسيقى ادائية ، والتي لا تستطيع أن تحملها أية تشكيلية تمثالية ، هي نفسية كلمة موجبة الى هدف ، ولقد شخّص هذا الهدف في كل صورة حياة أدركها الغرب ، شخص على انه المملكة الثالثة ، على أنه العمر Age الجديد ، على أنه مهمة الجنس البشري ، على أنه نتيجة التطور ، وشخّص في الانتروبي على انه حالة الختام المقدرة لكل « الطبيعة » الفاروسية .

إن الشعور الاتجاهي ، وهو الرابطة بين الماضي والمستقبل ، هو شعور مضر في المفهوم الاسطوري للقوة الذي يرتكز اليه كامل عالم الشكل « الدغمائي » هذا ، وهو حين وطف العمليات الطبيعية يبرز بوضوح . ولهذا لن يكون كثيراً إذ قلنا بأن الانتروبي ، بوصفها الشكل الذهني الذي يجمع فيه مجموع أحداث الطبيعة كوحدة تاريخية فراسية ، تكمن ضمناً وراء كل تشكيلة من المفاهيم الفيزيائية وذلك

منذ بداية البداية ، وهكذا فإنها عندما خرجت الى ميدان الوجود (كما قدر لها أن تخرج في يوم ما) كانت بمثابة « اكتشاف » لاستقراء علمي يطالب كل العناصر النظرية الأخرى في المنهاج « بمساندته » و« معاضدته » . وكما ازدادت الديناميكا في استهلاك امكاناتها الباطنية وهي تقترب من هدفها ، تزداد الضرورة المتعضية للمصير حدة في تأكيد ذاتها جنباً الى جنب والضرورة اللامتعضية للسببية (العلية) ، ويجعل الاتجاه نفسه محسوساً به مثله كمثل القدرة والكثافة عاملي الامتداد المجردين . فيطبع مجرى هذه العملية بظهور سلاسل كاملة من الفرضية العلمية الجريئة ، وكلها من نوع متشابه ، والتي تستوجبها فقط النتائج التجريبية ، والتي تخيلها فعلاً الشعور بالعالم والميثولوجيا منذ زمن طويل يعود الى العصر الغوطي .

وهذا الأمر وضح ، قبل كل شيء ، في الفرضية العلمية الشاذة والقائلة بالانحلال الذري ، والتي توضح ظواهر الاشعاع الذري ، والتي بموجبها ذرات الاورانيوم ، التي صانت جوهرها مدة ملايين السنين من الزمن بالرغم من كل المؤثرات الخارجية ، دون تعديل أو تبديل ، تنفجر فجأة ودون ما سبب محدد لها لتبعثر جسيماتها الصغرى المنطلقة في الفراغ بسرعة آلاف الكيلومترات في الثانية . وهناك فقط افراد قلائل من مجموع الذرات المشعة هم الذين ضربهم المصير هذه الضربة ، أما جيران هذه الذرات المنكوبة فانها بعيدة كل البعد عن آثار ضربات المصير هذه . وهنا ايضاً نشاهد صورة للتاريخ لا « للطبيعة » ، وبالرغم من المناسج الاحصائية تبرهن على ضرورتها هنا ايضاً ، إلا أنه باستطاعة المرء أن يقول تقريباً بأن الرقم الرياضي قد استبدل بالرقم الكرونولوجي .

فالروح الفاوستية ، مع فكرات كهذه ، تعود الآن الى اصولها . ففي مستهل بداية العصر الغوطي ، وتاماً في الوقت الذي كانت خلاله تبنى الساعات الميكانيكية ، شاعت الاسطورة القائلة بأن العالم قد بلغ نهايته ، ونشأ راجناروك Ragnarök وضباب الآلهة .

وقد يكون راجناروك ، ككل اشكاله في الاساطير الالمانية القديمة المشهورة عن راجناروك ، (أكان في شكل فولوسبا Völuspa ، أو في شكل موسبيلي Muspilli المسيحية) قد شخص ، كثيراً أم قليلاً ، وفق النوازع الكلاسيكية وخاصة النوازع المسيحية العجائية ، لكنه مع هذا هو تعبير النفس الفأوسية ورمزها . فالمدرسة الاولية لا تعرف صيرورة ولا برهات حقبة تاريخية ولا هدفاً ، لكن الاندفاع في البعد هو خلة فأوسية .

ان للقوة والارادة هدفاً ، وحيث يوجد هدف توجد ايضاً نهاية بالنسبة للعين المتسائلة . فذاك الذي عبر عنه مرثي التصوير الزيتي بالنقاط المتلاشية ، وعبرت عنه الحديقة العامة الباروكية بوجهة نظرها ، (Point de Vue) وعبر عنه التحليل بالمصطلح التاسع Nth (وهذه كلها استنتاج لتوجيه مقدر) ينتحل هنا شكل المفهوم Concept . ففاوست بطل الجزء الثاني من دراما « غوته » يعاني الآن الاختصار ، لأنه بلغ هدفه ، فما تعنيه اسطورة غسق الآلهة ، هو نفسه الذي تعنيه نظرية الانتروبي اليوم ، انها تعني نهاية العالم ، بوصفها اكتمالاً لتطور باطني ضروري .

-١٥-

والآن يبقى أمامنا أن نخطط المرحلة الأخيرة للعلم الغربي . فدرب الأبول المنحدر برفق من وجهة نظرنا واضح ومنظور .

إن التطلع اماماً الى المصير المحتوم ، هو ايضاً جزء من المقدرة التاريخية التي هي هبة خاصة من هبات الفأوسية . فالانسان الكلاسيكي قد مات ، كما سيموت نحن ،

لكنه مات وهو غير عالم، ولقد كان يؤمن بكينونة خالدة وعاش أيامه حتى آخرها برضى صريح ، وكان يعتبر كل يوم يمضيه هبة من الالهة . لكننا نحن نعرف تاريخنا وأمامنا تتجسد الآن أزمة روحية أخيرة ستعصف بكل من أوروبا وأميركا ، أما فعلى أي شكل سيكون مجرى هذه الأزمة وسيلها ، فان الميلينية المتأخرة زمناً هي التي تجيبنا عن هذا السؤال . إن طغيان العقل ، (هذا الطغيان الذي لا نحس به ولا نعيه لأننا نحن قمته وذروته) هو في كل حضارة ليس أكثر من حقبة تمتد بين الانسان والانسان القديم ، أما أبرز تعبير له فهو يتمثل في مذهب من العلم الصحيح والجدلية والتظاهرة والسببية .

فالعلم الايوني بالنسبة للعصور القديمة ، والعلم الباروكي بالنسبة اليونانيين كانا يشكلان عضده الصاعد، والان فاننا نسأل: أي شكل سينتجله منعطفه الانحداري؟
إنني أظن أنه في هذا القرن ، قرن الاسكندرانية العالمية الانتقادية، قرن الحصاد الوفير والصياغات الحتمية ، سينشأ عنصر جديد من داخل الباطن ليكتسح إرادة العلم للنصر ويحلها .

فالعلم الصحيح يجب أن يهوي حالاً على سيفه المرفف الحاد . فلقد استهلكتنا مناهجه في القرن الثامن عشر ، واستنزفت قواه في التاسع عشر ، والآث يراجع دوره التاريخي بنظرة نقادة خطيرة . ولكن هناك درباً من الارتياحية الى « التدين الثاني » الذي يعتبر ذيلًا للحضارة وليس مقدمة لها . فالناس (في مثل هذه الحقبة) يستغنون عن البرهان ويرغبون فقط في الايمان ولا يريدون التحليل أو التشرريح .

إن الفرد يقلع وينبذ العلم بواسطة وضعه الكتب جانبا، أما الحضارة فتعبر عن نبذها له بالتوقف عن التجلي في الاذهان العلمية الرفيعة. لكن العلم يوجد فقط داخل الفكر الحي لأجيال عظيمة من العلماء والحكماء ، وليست للكتب أية قيمة إذا لم تكن حية فعالة ومؤثرة في الناس الذين هم جديرون بها ، وما النتائج العلمية غير

عبارات ومجمل لتقليد ذهني ، وعندما لا يعود أي انسان يعتبر العلم بوصفه حدثاً ، فهذا هو ما يشكل اندثاره وموته ، زد على ذلك أن عريضة علمانية صحيحة تمتد قرنين كفيلة بتعميم الامتلاء والتشبع ، وليس الفرد هو الذي يتشبع ويكتفي بل انما هي الحضارة ، وهي تعبر عن امتلائها واكتفائها بواسطة دفعها بالأقل فالأقل من الباحثين غير المتخصصين الى ميدان الوجود. لقد كان قرن ازدهار العلم الكلاسيكي هو القرن الثالث بعد وفاة ارسطوطاليس ، وعندما توفي ارخميدس وبرز الرومان الى مسرح التاريخ كان العلم الكلاسيكي قد بلغ نهايته . أما قرن ازدهار علمنا فانما هو القرن التاسع عشر ، وفي عام ١٩٠٠ لم يعد للعلماء من وزن جاوس وهو مبدت وهاهولتز وجود ، فالاساتذة العظام في الفيزياء كما في الكيمياء ، في البيولوجيا كما في الرياضيات قد توفوا جميعاً ، ومن نراهم اليوم فانهم هم المعروفون اللامعون في حقل العلم الذين يتدبرون الأمور من جمع واعداد ونسخ وينتهون دائماً الى ما انتهى اليه العلماء الاسكندرانيون في العصر الروماني . فكل شيء لا ينتمي الى جانب الحياة الواقعي ، الى السياسة والتقنية أو الاقتصاد ، فانما يعرض العارض العادي المؤلف ..

وبعد وفاة ليسبوس لانرى أي نحات عظيم أوفنان يوصف كرجل مصير ، كما واننا لانشاهد عقب تصرم عصر الانطباعية أي مصور ، ولا نصادف بعد فاغتر أي موسيقي ، فعصر القيصرية لا يحتاج فناً أو فلسفة . فإراتوستينيس Eratosthenes وارخميدس هذان المبدعان الأصيلا ، يخلفهما بوسيدونيوس وبليني ، الجامعان المعفران واخيراً يعقبهما بتولييمي و « غالن » الناسخان الأصيلا . وكما أن التصوير الزيتي والموسيقى الأدائية قد استنزفت خلال قرون قليلة امكاناتها ، كذلك فان الديناميكا التي بدأت تتبرعم قرابة عام ١٦٠٠ قد أمست في يومنا هذا في قبضة الانحلال .

ولكن ، وقبل إسدال الستار ، هناك مهمة أخيرة منوطة بالروح الفأوسية التاريخية ، مهمة لم تحدد بعد ، ولم تراود حتى خيال أحد من الناس على انها ممكنة ، فلا يزال أمامنا أن نكتب مورفولوجيا العلوم الصحيحة ، هذه المورفولوجيا التي

ستكتشف كيف أن كل القوانين والقواعد العلمية والمفاهيم والنظريات ترتبط باطناً بعضها ببعض كأشكال ، وستعرف ما هو مغزاها ، بوصفها كما ذكرت ، في مجرى حياة الحضارة الفارسية . فمعالجة ثانية للفيزياء والكيمياء والرياضيات النظرية بوصفها مجموعة من الرموز هي بمثابة غزو اجتياحي أكيد تشنه نظرة حدس متدبنة الى العالم على مفهوم العالم الرياضي وتكتسحه اكتساحاً ، وستكون هذه المعالجة أيضاً مجهوداً ابداعياً سيأتي الجوهر اخيراً ، بمجهوداً يستهدف حتى تخطيط المنهجية وامتصاصها بوصفها تعبيراً ورمزاً .

وفي أحد الايام لن نعود نسأل كما كانوا يسألون في القرن التاسع عشر عن القوانين الصحيحة التي تكمن وراء المشابهة الكيميائية أو وراء الدايا - مغنطيسية Diamagnetism ، بل بالأحرى سنذهل فعلاً ونسأل كيف سوغت عقول من طراز ممتاز لنفسها بالانشغال التام في مثل هذه الأمور . وسنسأل انفسنا من أين جاءت هذه الأشكال التي خصت وعينت للروح الفارسية ، ولماذا خص بها جنسنا حصراً من دون بقية الجنس البشري الآخر ، وما هو المغزى العميق الكامن في حقيقة صيرورة الأرقام التي اكتسبناها ظاهرياً Phenomenal في هذا الثوب التكرري المشابه للصورة . ولا يفوتنا القول بأنه بالكاد يخطر اليوم على بالنا كم هي وفرة قيمنا الموضوعية وخبراتنا التي ترتدي لباساً تكررياً ، وهي مجرد صورة وتعبير .

إن العلوم المتفرقة من إستيمولوجيا وفيزياء وكيمياء ورياضيات وفلك تقترب بسرعة غريبة اليوم من بعضها بعضاً وتتقارب في اتجاهاتها نحو اكتساب وحدة كاملة لنتائجها . أما نتيجة هذا التقارب والاقتراب فأنما ستكون انصهار عوالم الشكل واندماجها بعضاً في بعض ، وهذا الاندماج سيعرض من جهة منهاجاً لأرقام ذات طبيعة ووظائف وسيكون منهاجاً مختزلاً الى عدد قليل من القوانين الأساسية ، ويكون من جهة أخرى مجموعة صغيرة من النظريات ، بوصفها مخارج الكسور ، لصور الكسور هاتيك ، حيث سترى هذه في النهاية كأنها أساطير

أزمة النبع تتقنع باقنعة حديثة ، وهي لذلك قابلة للاختزال ، (وبالضرورة تختزل فوراً) الى طبائع سيائية هامة قابلة للتصوير ، هي الجوهريات .

ان هذا التقارب في الاتجاه بين العلوم المختلفة لم يلاحظ بعد ، ومرد هذا الأمر يعود لسبب واحد هو أنه منذ أن توفي « كنت » (والحق منذ أن توفي لينتز) لم ننجب بأي فيلسوف ذي سطوة على معضلات كل العلوم الصحيحة . فحتى منذ قرن واحد ، كانت الفيزياء غريبة عن الكيمياء ، لكننا اليوم لا نستطيع أن نعالج الواحدة منهما بمعزل عن الاخرى . ولنتأمل بالتحليل الطيفي ، وبالنشاط الاشعاعي ، وباشعاع الحرارة . فبينما كنا نستطيع منذ خمسين عاماً أن نصف جوهر الكيمياء دون الاستعانة تقريباً بالرياضيات ، نرى أن العناصر الكيميائية اليوم تصعد نفسها لتصبح عوامل رياضية ثابتة في مركبات علاقة المتغير

The Variable Relation — Complexes

زد على ذلك أن الفيزيولوجيا هي في طريقها لتصبح فصلاً من الكيمياء العضوية ، وهي تستغل اليوم مناهج حساب التفاضل والتكامل اللانهائي الصغير . كما وان فرع الفيزياء القديمة (هذا الفرع المميز بموجب الاحاسيس الجسيمانية والمشتمل على البصريات والسمعيات والحرارة) قد ذاب في ديناميكا المادة وفي ديناميكا الاثير ، وهذان النوعان من الديناميكاهما ايضاً لا يستطيعان ان يحافظا على الحدود الفاصلة بينها محافظة رياضية واضحة . أضف الى ذلك ان آخر جدليات الاستيمولوجيا تتحد الآن وجدليات التحليل الارقي والفيزياء النظرية كي تحتل ميداناً غير قابل للانفتاح تقريباً ، والى هذا الميدان تنتمي مثلاً النظرية النسبية ، أو يجب أن تنتمي اليه .

ان لغة الاشارة التي تعبر بواسطتها نظرية انبعاث الاشعاع الذري عن نفسها ، هي لغة كل جردت تجريداً كاملاً من كل محسوسية .

وحالما تبدأ الكيمياء بمعالجة تعريف خصائص العناصر أدق تعريف ممكن ،

كالكفاءة الكيميائية Valency والثقل والمائلة والتفاعل تبدأ بالعمل للتخلص من الآثار المحسوسة لهذه . فالقول هو ان العناصر تختلف في طبائعها وفقاً لاشتقاقها من هذا المركب أو ذاك . وهي تعرض على انها مركبات من وحدات مختلفة تسلك فعلاً (وواقعياً) كوحدات من نظام أرقى ، وهي غير قابلة عملياً للتفريق بينها ، لكنها تظهر اختلافات عميقة بينها في ميدان النشاط الاشعاعي . وبواسطة انبعاث الطاقة المشعة فان الانحلال يستمر دائماً في عمله ، وهكذا باستطاعتنا أن نقول بأن هناك زمان حياة للعنصر ، وذلك تناقضاً منساً ، والمفهوم الاصلي للعنصر وروح الكيمياء الحديثة التي أبدعها لوفوازييه .

ان جميع هذه النوازع تدفع بفكرات الكيمياء لتقرب اقتراباً وثيقاً من نظرية الانتروبي ، وبإيجازنا اليها بالتعارض القائم بين السببية (العلية) والمصير ، بين الطبيعة والتاريخ . كما وان هذه النوازع تشيز الى الدروب التي يسلكها علمنا ، فهناك من جهة دروب تتجه نحو الاكتشاف الذي تنطبق نتائجه المنطقية والرقمية على تركيب العقل نفسه ، وهناك من جهة اخرى دروب تتجه نحو الرؤيا (الوحي الالهام - المتوجم) القائلة بأن كامل النظرية التي تلبسها الارقام انما تمثل التعبير الرمزي للحياة الفاوستية .

وهنا يتوجب علينا ، ونحن نقرب بدراستنا من ختامها ، أن نذكر النظرية الفاوستية الأصلية ، نظرية « المجاميع » Aggregates ، وهذه نظرية من أخطر نظريات كامل عالم الشكل هذا لعلمنا . فهي في تناقضها الأشد والرياضيات الأقدم ، لا تعالج كميات افرادية ، بل انما تعالج المجاميع التي تتشكل من كل الكميات ، (او المواد) مثلاً كل الأرقام المربعة أو كل المعادلات التفاضلية لنوع معين . ومجموع كهذا يدرك كوحدة جديدة ، رقماً جديداً من نظام أرقى ، ويزن هذا الرقم بموازن من أنواع جديدة لم تخطر على بال أحد حتى الآن ، « كالفاعلية » Potency و « النظام » و « التكافؤ » و « المحاسبة » ويبتكر للرقم قوانين ومناهج فاعلية بالنسبة الى هذه الموازن .

وهكذا عندما تحققت هذه النظرية ، فانها تعتبر بمثابة نهاية الامتداد للنظرية الوظيفية التي امتصت كامل رياضياتنا ، وهي الان تعالج العوامل المتغيرة بواسطة مبادئ ونظرية المجموعات Theory of Groups ، وذلك من جهة طبيعة الوظيفة للعوامل المتغيرة ، وبواسطة مبادئ ونظرية المجاميع من جهة قيم العوامل المتغيرة . ان الفلسفة الرياضية تعرف تماماً بأن هذه التأملات القصوى في طبيعة الرقم تنصهر وتندمج في تأملات المنطق ، وهناك اليوم بعض الناس يتحدثون عن علم جبر Algebra للمنطق ، فدراسة القواعد الأولية الهندسية قد اصبحت فصلاً من الاستيمولوجيا .

ان الهدف الذي تقصده كل هذه النظريات ، والذي يحس به كل بحاثه خاص في الطبيعة داخل باطنه على انه زخم ومحرك ، انما هو التحقيق لتسام رقمي مجرد ، والاجتياح الكامل لكل ما هو منظور وظاهر ، واستبداله بلغة تخيلية لا يفهمها الرجل العادي ، ويستحيل علينا أن نتحقق منها حسيّاً ، لكنها لغة يضيء عليها الرمز الفارسي العظيم للفراغ اللامتناهي مهابة الضرورة الباطنية ووقارها . ان الارتيازية العميقة لهذه الأحكام النهائية تشد من جديد النفس الى اشكال التدوين الغوطي المبكر .

فما حولنا من العالم اللامتعضي والمعروف والمشرّح ، العالم كطبيعة وكمحتاج ، قد عمق ذاته حتى أصبح مجرد دائرة من الأرقام الوظيفية . ولكن كما سبق لنا ان رأينا أن الرقم هو رمز من أهم الرموز الأولية في كل حضارة ، ولذلك فان الطريق الى الرقم المجرد تفضي بنا ايضاً الى العودة الى الضمير الحي ، الى سره الخاص ، الى رؤيا ضرورته الرسمية الخاصة .

وعندما يبلغ الهدف يتساقط النسيج الواسع الرث البالي المتزايد في لغو والمنسوج حول علومنا الطبيعية على الأرض مزقاً مزقاً ، فهو على كل لم يكن

سوى التركيب الباطني « للعقل » وكان له بمثابة علم الصرف والنحو الذي اعتقد بأنه يستطيع بواسطته ان يتغلب على المنظور وان يستخلص الحقيقة منه . ولكن ذاك الذي كان يغطيه النسيج ، هو مرة اخرى ، الأعمق والأبكر ، انه الأسطورة ، انه الصيرورة الفاعلة ، انه الحياة نفسها .

إن الهدف الحتمى الذي تنزع اليه الحكمة الفاوستية (وهو هدف بالرغم من أنها لم تره إلا في أسمى لحظاتها) يتمثل في إذابة كل المعرفة في منهاج ضخم يتألف من الروابط المورفولوجية . فالديناميكا والتحليل ، من حيث كونها لغة شكل وجوهر ، ينطبقان كل الانطباق على الرومانسك والزينة ، وعلى الكاتدرائيات الغوطية والمذهب المسيحي الالماني والدولة السلالية ، فهناك شعور واحد هو الشعور نفسه ينطق من الديناميكا والتحليل . فهذان قد ولدا مع الحضارة الفاوستية وشاخوا معها وهما يعرضان الحضارة في عالم النهار ، والفراغ بوصفه دراما تاريخية . إن اتحاد شتى النظريات العلمية في ارادة واحدة يحمل كل طوابع فن الكونتربننتيه العظيم ، فالموسيقى اللانهائية الصغر المناسبة لحنها في فراغ العالم اللامحدود ، هي الحنين العميق القلق للنفس الفاوستية ، تماماً كما كان الكون اليوقليدي المنتظم تمثالياً ، بغية النفس الكلاسيكية ومناها . أما ذاك الذي صاغته الضرورة المنطقية للعقل الفاوستي على شكل سببية (عليّة) ديناميكية آمرة مازمة ، ثم طورته الى علم دكتاتورى كادح 'محول للعالم ، فلنما هو التركة العظمى التي تخلفها النفس الفاوستية وراءها لنفوس الحضارات الاخرى التي ستنتطلق من عالم الغيب مستقبلاً ، وهي تركة تتألف من أشكال هائلة في تساميتها والتي قد يتجاهلها الورثة . والان وبعد كدح طويل يعود العلم الغربى متعباً الى بيته الروحي .

الفصل الثاني عشر

الأصل والمنظر الطبيعي

(أ)

الكوني والكون الأصغر (Microcosm)

- ١ -

تأمل في الازهار عند الغروب ، وانظر كيف تغتمض الواحدة منها - تلو
الآخرى ، ان شعوراً غريباً ينضغط عليك ، واحساساً غامضاً بتملكك وانت في
حضرة هذا الوجود الاعمى الشبيه بالحالم والمحدود أرضاً ، فالغابة الخرساء والمروج
الصامتة وهذا الدغل وذاك الغصن ، هي جميعاً لا تحرك ذواتها ، فالهواء هو الذي
بها يلعب ويتلاعب ، والبعوضة الصغيرة هي وحدها حرة - انها ترقص صامتة على
أضواء الغروب وتتحرك الى حيث ترغب وتريد .

ان النبتة هي لا شيء بمجد ذاتها ، فهي تشكّل جزءاً من المنظر الطبيعي الذي
دفعت بها المصادفة اليه لتضرب جذورها فيه . إن الغسق ، والبرداء وانغماض كل

زهرة ، هي أمور ليست بعملة ومعلول ، وليست خطراً أو جواباً مراداً على خطر .
إنها جميعاً عملية بسيطة من عمليات الطبيعة التي تنجز نفسها بالقرب ومع وداخل
النبته ذاتها .

إن الحيوان هو نقيض النبتة ، فهو بمقدوره أن يختار ، إذن أنه محرر من عبودية
كل ما تبقى من العالم . فجماعة النحل القزمة هذه التي تتراقص وترقص باستمرار ،
وذلك الطائر المتوحد الذي لا يزال يطير خلال المساء ، والشعوب الذي يقترب خلصة
من العش ، كل هذه هي عوالم صغيرة خاصة بها داخل العالم العظيم الآخر . وهذا
الحيوان الهدبي Animalcule الذي يقطن قطرة من الماء ، والذي هو أصغر من أن
تبصر به العين البشرية ، فبالرغم من أنه لا يعمر أكثر من ثمانية وليس له أكثر من
زاوية من قطرة الماء هذه كميدان حياة ، إلا أنه مع هذا كله حر ومستقل في وجه
الكون ، أما شجرة الباط الجبارة التي تعلق على إحدى أوراقها قطرات من ماء
فإنها ليست حرة مستقلة (كالحیوان الهدبي) .

إن العبودية والحرية ، يشكلان في نهاية كل مطاف واعمه الصفة المميزة أو
العلامة الفارقة التي تتمكن بواسطتها أن نفرق بين الوجود النباتي وبين الوجود
الحيواني .

ومع كل ذلك فإن النبتة وحدها هي بكليتها ما هي ، بينما أنه يوجد داخل
كينونة الحيوان شيء ما ثنائي مزدوج . فالنبتة هي فقط نبتة ، أما الحيوان فهو
نبتة بالإضافة الى شيء ما أكثر . فالقطيع الذي يتكتل مرتجفاً أمام الخطر ،
والطفل الذي يتشبث باكيًا بأمه ، والإنسان الذي يجاهد جهاد اليأس ليشق طريقه
الى الله ، كل هؤلاء ينشدون العودة من حياة الحرية الى عبودية النبات التي حرروا
منها ودفعوا الى الفردية Individuality والعزلة والتوحد .

إن بذور نبتة مزهرة تظهر تحت المجهر ورقتين غمديتين تشكلان وتصونان
النبته الفتية ، التي ستندفع في التو الى عالم الضوء ، بما لهذه النبتة من أعضاء دورة
حياتية وتناسل بالإضافة الى شيء ثالث يحتوي على جذر المستقبل ويقول لنا بأنه قد

قدر للنبتة قدراً محتوماً في أن تصبح مرة ثانية جزءاً من المنظر الطبيعي . أما لدى الحيوانات الأرقى ، فإننا نجد عكس ما نجده لدى النبات ، إذ أننا نرى ان البويضة الملقحة تشكل في الساعات الأولى من وجودها الافراذي غمداً خارجياً (بدائي) ينغلق على الأوعية الداخلية للمركبات - للاجزاء - الدورية والتناسلية (وائني بهذه العنصر النباتي في جسم الحيوان) ويفصلها عن جسم الأم وكامل بقية العالم . إن هذا الغمد الخارجي يرمز الى الطبع الجوهرى للوجود الحيواني ويميز النوعين الذين اتخذهما ظهور الكائن الحي على هذه الأرض .

هناك أسماء نبيلة للحيوان والنبات ، وقد ابتدع هذه الاسماء وورثها لنا العالم الكلاسيكي . فالنبتة هي شيء ما كوني ، والحيوان بالاضافة الى كونيته ، هو كون أصغر بالنسبة الى الكون الكبير . فعندما تفصل الوحدة ذاتها ، على هذا النمط ، عن الكل ، وتصبح قادرة على تحديد مركزها بالنسبة الى الكل ، حينئذ وحينئذ فقط تغدو الوحدة نتيجة لذلك كوناً أصغر وحتى الكواكب في دوراتها العظمى وأفلاكها الهائلة ترسف في اغلال العبودية ، وليس هناك غير هذه العوالم الصغرى هي وحدها التي تتحرك حرة طليقة بالنسبة الى عالم ضخم عظيم يبدو لوعيا بوصفه العالم المحيط بها (البيئة) . وبواسطة فردية الكون الأصغر هذه وحدها ، يكتب ذاك الذي يقدمه الضوء الى عيونها - عيوننا - معنى « كجسم » . ونحن حتى فيما يتعلق بالنبات ترانا نحجم ، بسبب من نازع باطني ما ، عن أن نرضى بكونيتنا الجسدية .

إن كل ما هو كوني يحمل طابع مراحل الدورة Periodicity ، وهو ذو ايقاع (نظم ، نهج) ، أما كل ما هو كوني أصغر فلإنما يمتلك استقطابية Polarity ، يمتلك « توتراً » . ونحن نتحدث عن ثننه متوتر ، فكر متوتر ، لكن كل اوضاع اليقظة هي في جوهرها توترات . فالحاسة والموضوع ، أنا وأنت ، العلة والمعلول ، والشئ والخاصة ، كل واحد من هذه الأشياء هو توتر بين اشياء مميزة منفصلة قائمة بذاتها . وعندما يتجسد الوضع الذي نسميه حاملاً بالمعنى ، أي بالضغط

Détente ، عندئذ ينزل فوراً التعب والنوم بالجانب الكوني الأصغر من الحياة . وحالما يغط الكائن البشري في سباته ويتراخى فيه كل توتر ، حينئذ يمارس فقط هذا الكائن وجوداً شبيهاً بوجود النبات .

ومن جهة أخرى فات الايقاع الكوني هو كل شيء يمكن شرحه وتفسيره بمصطلحات كالانجاء والزمان والايقاع والمصير والحنين ، وذلك ابتداء من وقع حوافر زوجين من الحيل الكريمة الأصل على الارض ، والايقاع العميق لاقدام جنود أباة الى صحبة عاشقين صامته ، فالى الحصافة المدركة التي تضيء على محفل اجتماعي مهابة ووقاراً ، فالى ذاك الحكم السريع الثاقب الذي يصدره « الحجير بالناس » والذي سبق لي أن أسميته في هذا الكتاب بالحصافة السيائية .

ان ايقاع الدورات الكونية هذا ، يستمر ويتتالى بالرغم من حرية حركة الكوني الأصغر في الفراغ ، وهو من حين الى آخر يحطم توتر الكائن الفردي اليقظ ويصوغ من توتره تناغماً واحداً عظيماً محسوساً . فنحن إذا ما كنا قد تتبعنا في أحد الأيام السالفة طيران طير في الاجواء العالية (ورأينا كيف انه يرتفع ويستدير ويحقق ويفقد نفسه في البعد) فعندئذ كان يجب علينا أن نكون قد شعرنا بيقينه الشبيه بيقين النبات ، والشبيه بيقيننا ، هذا اليقين المتجلي في جملة الحركة هذه ، والذي لا يحتاج الى جسر من العقل ليربط احساسك باحاساسي . وهذا هو مغزى رقصات الحرب ورفصات الحب بين الناس والحيوان . وعلى هذا النمط ينصر لواء من الجند تحت نيران الحرب وهو يندفع الى الهجوم ، فيمسي وحدة ، وعلى هذا الموال ايضاً يمسي جمهور من الناس جمعت بين اشخاصه مناسبة مثيرة ، جسماً واحداً قادراً على التفكير والعمل بحقارة وعناء وشذوذ لمدة برهة تسبق انقراط عقده . ففي أحوال كهذه يكون الحائط الكوني الأصغر مطبوساً مندرساً ، وهكذا ترى هذا الجمهور يتدافع بالمناكب ويهدد ، ويدفع ويجر ويفر ويميل وينحرف ويترنح . فأعضاء من فيه من الناس متشابكة متعاقدة ، واقدامهم مصطفية متزاحمة ، وصرخة واحدة تنطلق على شفاههم ، ومصير واحد يركبهم جميعاً ، وهكذا نرى أن عالماً

كاملاً قد انبثق فجأة من مجموع عوالم صغيرة فردية .

إن ادراك ايقاع الكوني ندعوه شعوراً (Fühlen) أما ادراك ايقاع الكوني الأصغر فلأننا ندعوه احساساً (Empfinden) . إن غموض كلمة « احساس » Sinnlichkeit قد طمس الفرق الواضح بين الجانب العام والنباتي من الحياة والجانب الحيواني منها على وجه التخصيص . فإذا أطلقنا على الأول اسم الحياة العنصرية أو الحياة الجنسية ، وسمينا الثاني بالحياة الحسية ، فإن صلة عميقة تكشف عن نفسها بينهما . فالأول يحمل دائماً وابدأ طابع مراحل الدورة و ايقاعها حتى الى حد التناغم والدورات العظمى للكواكب ، يحمل طابع علاقة الطبيعة الأنثى والقمر ، طابع علاقة هذه الحياة ، بصورة عامة ، بالليل والربيع والدفء . أما الثاني فيتضمن التوترات واستقطابيات الضوء وموضوع المعرفة المضاء ، وذلك الذي هو معروف ، يتضمن موضوع الجرح والسلاح الذي سببه . وكل جانب من جوانب الحياة هذه قد تجسده شكلاً في اعضاء خاصة وذلك في الفضائل التي طورت تطويراً راقياً ، وكلما ارتقى التطور وسما ، يزداد تأكيد كل جانب بياناً ووضوحاً .

ونحن نمتلك عضوين دوريين للوجود الكوني ، نظام الدم Blood - System ، وعضو التناسل ، ونملك عضوين مميزين للحركة الكونية الصغرى ، هما الحواس والأعصاب . وعلينا أن نزعم بان الجسم بأكمله كان في الأصل عضواً دورياً واتباعياً .

إن الدم هو رمز الحي بالنسبة إلينا . فهو يتابع مجراه دون توقف ابتداء من التلقيح حتى الموت ، ويجري من جسم الأم الى الجنين في احشائها ، وفي الجنين ، ثم الوليد ، ويستمر في مجراه في حالات اليقظة والنوم ولا يعرف ابدأ توقفاً أو نهاية . فدماء أسلافنا تجري في عروق سلاسل من الاجيال وتربط هذه الاجيال برباط عظيم من مصير و ايقاع وزمان . وقد انجز هذا الأمر في الاصل بواسطة عملية انقسام ومعاودة انقسام ومن ثم انقسام ، فانقسام ابدى التجدد في الدورات

حتى انتهت أخيراً هذه العملية الى عضو جنسي تناسلي معين ، وجعلت من لحظة (١) واحدة رمزاً للديمومة . أما كيف بعدئذ اخذت المخلوقات تنجب وتحمل ، وكيف دفع شبيه النبات في داخلها الى التناسل والتكاثر بغية الحفاظ على دورة خالدة تتجاوزهم ، وكيف ينشطر خفقان نبض عظيم واحد من خلال كل النفوس المنفصلة ، فيملاً ويدفع ويضبط ويكبح وكثيراً من الاحيان ما يدمر ، فهذه الأمور كلها هي أعماق ما للحياة من اسرار ، انها السر الذي حاولت كل الاسرار الدينية والشعراء العظام أن ينفذوا اليه ، وهو السر الذي أثارت « تراجديا » Tragedy غوته في « حنينه المبارك » Selige Sehnsucht ، وفي « قرابات انتقائه » Wahlverwandschaften حيث يتوجب على الطفل أن يموت لأنه قد دفع به الى الوجود بسبب تنافر بين دورات الدم ، ولأنه ثمرة خطيئة كونية .

ويضيف الكوفي الاصغر الى هذه الاعضاء الكونية التي هي على هذه الشاكلة ، « حاسة » العضو (وشدة هذه الحاسة تتوقف على درجة امتلاكها الحرية الحركية قبالة الكون الكبير) ، وهذه الحاسة هي في الاصل ليس اكثر من حاسة اللمس . ونحن حتى الان مع كل ما بلغناه من تطور راق لا نزال نستعمل كلمة « لمس » لنعبر بصورة عامة عن تماسات العين والاذن وحتى الفهم ، وذلك لأن هذه الكلمة هي أبسط تعبير عن حركة المخاوق الحي الذي هو بحاجة دائمة الى اقامة علاقته بعالمه المحيط به . ولكن الاقامة (اقامة علاقة - المترجم) تعني هنا تحديد مكان ، وهكذا فان جميع الحواس مهما قد تبدو مغالطتها أو مُبعدها عن البدائي سحيقاً ، فانها في جوهرها حواس ايجابية ، وليس هناك من حواس اخرى . فالاحساس في جميع انواعه يميز بين الخاص به والغريب عنه . أما من أجل التحديد أو التعريف

(١) لا شك ان المؤلف يعني بهذه اللحظة لحظة التلقيح .

المر كزي - الموضوعي - للغريب بالنسبة الى الخاص فان حاسة شم كلب الصيد تقي بهذا الغرض كما تقي به تماماً حاسة سماع الايل أو عين النسر . فاللون والتألق والانعام والروائح هي جميعاً -يسبغ مدركة للاحساس وهي تدل على فصل - عزل - تفريق - وبعده وامتداد . وكالدورة الكونية للدم ، كذلك فان النشاط المميز للحاسة هو في الأصل وحدة Unity . فالحاسة الناشطة هي دائماً حاسة فاهمة ايضاً ، وفي هذه العلاقات البسيطة ، فان البحث والعثور هما أمر واحد ، وهو ذاك الأمر الذي نسميه بسداد واحكام « اللمس » .

ولم يبدأ الاحساس في عدم انطباقه على فهم الاحساس الا فيما بعد وذلك خلال المرحلة التي أمتست فيها الحواس المتطورة مطابقة بمطالب ذات بال ، فهنا أخذ الاحساس يفصل نفسه بوضوح متزايد عن فهم الاحساس . ففي الغمد الخارجي (البراني) عزل العضو الانتقادي نفسه عن عضو الحاسة . (كما يعزل عضو الجنس نفسه عن عضو الدورة الدموية) . لكن استخدامنا لكلمات كـ « ثاقب » « حساس » « بصيرة » « تطفل » وقوة تميز ، ناهيك بمصطلحات المنطق ، وهذه كلها كلمات مقتبسة من العالم المنظور ، فان استعمالنا لها يظهر بما فيه الكفاية اننا نعتبر كل الفهم عملاً مشتقاً من الاحساس ، وانه حتى فيما يتعلق بالانسان ، فان الفهم والاحساس لا يزالان يعملان يداً بيد .

اننا نرى كلباً يتمدد غير مبال ، وفجأة نراه متوتراً مصغياً متشهماً ، إن ما يتحسس الكلب ، فانما هو ايضاً يسعى فقط ليفهمه . فالكلب قادر ايضاً على التأمل ، وهذه حال يكون خلالها الفهم وحده تقريباً ناشطاً فعلاً يداعب أحاسيس كابية . وقد عبرت اللغات الاقدم بوضوح شديد عن هذا التدرج وميزت بدقة بين كل درجة ودرجة منه بوصفها نوعاً خاصاً معيناً ، وقد قامت بتمييزها بواسطة يافطة -وسم- (Label) معينة ، لرأى ، سماع ، أصغى ، أصاخ السمع ، شم استروح Scent تشق ، رأى ، تلصص Spy راقب . ففي سلاسل كهذه تزداد أهمية محتوى العقل اكثر فاكثر بالنسبة الى محتوى الاحساس .

واخيراً تتطور على كل حال حاسة عليا سامية من بين الحواس . وهي شيء ما في الكل ، وهذا الشيء ما يبقى أبدا الدهر مستعصياً على الارادة الفهم ويستحضر لنفسه عضواً جسدانياً .

فالعين تندفع الى ميدان الوجود ، ويندفع في العين ومعهما الضوء بوصفه قطبها المناهض . والتكبير التجريدي بالضوء قد يقود (وفعلاً قاد) الى ضوء مثالي قابل للعرض بواسطة اجتماع صورة الامواج والأشعة ، لكن مغزى هذا التطور في الواقعة أن الحياة ، منذ ذاك الوقت فصاعداً ، قد حضنت واستوعبت من خلال عالم الضوء للعين . وهذه هي الاعجوبة الكبرى - العليا - التي تجعل كل شيء بشري ما هو عليه من حال . وبواسطة عالم الضوء للعين وحده تجسد الابعاد كينونة بوصفها ألواناً وضياءات ، وفي هذا العالم وحده يصبح الليل والنهار والاشياء والحركات في امتداد الفراغ المضاء بمتناول البصر ، يضاف الى هذه كلها كون تلك الكواكب اللانهائية في بعدها والتي تستدير فوق الارض ، وابق الضوء ذاك الحياة الفرد التي تمتد بعيداً ما وراء مكتنفات الجسد .

ففي عالم هذا الضوء ، (ولا أعني به الضوء الذي استخلصه العلم بصورة غير مباشرة وبواسطة ما أمدته به المفاهيم العقلية من عضد ، هذه المفاهيم التي تشق نفسها من الرؤى (وهي النظريات في المفهوم الاغريقي) ، أقول في عالم هذا الضوء يحدث أن رؤية القطعان البشرية تتجول على سطح الارض ، الكوكب الصغير ، وأن أحوال الضوء (الفيضان الجنوبي على مصر والمكسيك وسنجاوية الشمال) تهب هذه القطعان البشرية المقدرة على تقرير كامل حياتها . فمن أجل عينه يطور الانسان سحر هندسته المعمارية ، حيث أن عناصر البناء التي تعطيها اللمسة ، يعبر عنها ثنائية بعلاقات يلد بها الضوء .

فالدين والفن والفكر قد نشأت جميعاً من أجل الضوء ، وجميع المفاضلات تختصر في نقطة واحدة هي ما اذا كان المخاطب هو العين الجسدية ، أم العين العقلية .

وينشأ مع هذا بوضوح كلي فرق آخر ، وهذا الفرق عادة ملتبس بسبب استخدام الكلمة الغامضة «الوعي» Consciousness . فأننا أميز الكينونة ، أو الكينونة هنا Dasein ، من الكينونة اليقظة أو الوعي اليقظ (Wachsein)^(١) . فالكينونة تمتلك ايقاعاً واتجاهاً ، بينما أن الوعي اليقظ هو توتر وامتداد فالمصير هو الحاكم والمسيطر على الكينونة ؛ بينما أن الوعي اليقظ يميز العلة والمعلول فالسؤال الأولي للكينونة هو « متى ولماذا ؟ » بينما أن السؤال الأولي للوعي اليقظ هو « أين وكيف ؟ »

إن النبتة تمارس وجوداً مجرداً من الوعي اليقظ . وخلال النوم تسمي جميع المخلوقات نباتاً ، فتوتر الاستقطائية بالنسبة الى العالم المحيط يتراخى وينفرج ويهدأ ، أما ايقاع الحياة فانه يستمر ويستمر في مجراه ، والنبتة لا تعرف أية علاقة ، ما عدا علاقتها بمتى ولماذا . فاندفاع أولى الغصينات (الشناغيب) الخضراء من التربة الشتوية ، وانتفاخ البراعم ، وكامل عملية الازدهار الجبارة ، والاريج ، بجد اللون والنضوج ، كل هذه الأمور هي رغبة في انجاز مصير ، وحين دائم الى - متى ؟ أما « أين » من جهة اخرى ، فانها لا تستطيع أن تكون بذات معنى بالنسبة لوجود النبات ، أما هذه « ال » - أين فهي سؤال يُعرف الانسان اليقظ كل يوم من جديد نفسه بمكانها من العالم المحيط بها ، وذلك لأن ايقاع نبض الكينونة هو وحده الذي يدوم طيلة الأجيال ، بينما أن الوعي اليقظ يبدأ من جديد مع كل كون أصغر . وهنا يكمن الفرق بين التوليد Procreation والولادة ، فالتوليد

١ - Wachsein : كلمة المانية ترجمتها الحرفية الكينونة اليقظة ، ولهذا فان الترجمة الحرفية للجملة السالفة ، هي : أميز الكينونة هنا Dasein من الكينونة اليقظة Wachsein ، لكننا ترجمناها (Wachsein) بالوعي اليقظ ، اعتماداً منا على الترجمة الانكليزية لها waking - Consciousness وقناعة منا بانها تفي بالمراد أكثر من تلك .

(المترجم)

مرهون بالديمومة ، بينما أن الولادة هي بداية . لذلك فإن النبتة تولد ولا تموت .
فهي « كائنة هنا » لكن ليست لها يقظة ولا يوم مولد يوسعان نطاق مفهوم
العالم المحيط بها .

- ٢ -

وبهذا نكون قد دُفَعنا وجهاً لوجه والانسان . ففي الوعي اليقظ للانسان
ليس هناك من شيء يزعم سيادة العين المجردة أو يعكر عليها صفوها . فأصوات
الليل وزئير العواصف ونحيب الرياح ولهات الحيوان وأريج الزهور ، كل هذه
تنعش داخل الانسان « ال - الى أين » و « ال - من أين » ، في عالم الضوء ،
ولا يوجد من استثناء لهذا القول مهما كان نوعه ، حتى في عالم الرائحة ، حيث لا
يزال حتى أقرب رفيق لنا ، وهو الكلب ، يوفق بين انطباعاته البصرية وبين حاسة
الشم فيه . ونحن لا نعلم بأي شيء عن عالم الفراشة التي لا تعكس عينها البلورية
الشفافة أية صورة سنتيزية (تركيبية Synthetic) أو عن عوالم تلك الحيوانات التي
هي ، مع عدم افتقارها الاكيد الى الحواس ، عمياء . وهكذا لا يبقى لنا من
فراغ إلا الفراغ المنظور ، وفيه قد أوجدت أماكن لذخائر عوالم حاسة اخرى ،
(كالانعام ، - الاصوات - والروائح والحرارة والبرد) بوصف هذه العوالم
خصائص أشياء الضوء وآثارها - إنها لنار منظورة هي تلك التي ينساب الدفء
منها ، وإنها لوردة منظورة في الفراغ المضاء هي تلك التي تتضوع أريجاً ، ونحن
تحدث عن صوت معين فنقول أنه صوت كنان (كمنجة) .

أما بالنسبة الى الكواكب والنجوم فإن علاقاتنا الواعية التي تشدنا اليها ، هي
علاقات محدودة بنظرنا إياها ، فهذه النجوم والكواكب تشع فوق رؤوسنا واصفة

مسارها المنظور . لكن بما لا شك فيه أن الحيوانات وحتى البدائيين من البشر لا يزالون يمتلكون حتى اليوم احساس عن عوالم الحاسة تلك تختلف كلياً عن احساسنا . وبعض هذه الاحاسيس نستطيع أن نصورها لذواتنا بواسطة استعانة غير مباشرة بالفرضيات العلمية ، غير أن بعضها الآخر يفلت منا جملة وتفصيلاً .

إن الافقار في المحسوس هذا ، يشتمل على تعميق لا يجده قياس . فالوعي الانساني اليقظ لم يعد مجرد توتر بين الجسد والبيئة ، بل انما هو اليوم الحياة في عالم ضوء مستقل قائم بذاته ، فالجسد يتحرك داخل الفراغ المنظور ، وخبرة العمق هي اندفاع خارجي جبار في البعد القابل للنظر من مركز الضوء ، وهذا المركز هو النقطة التي ندعوها « أنا » « ١ » .

إن « أنا » هي - مفهوم ضوء ، وانطلاقاً من هذه النقطة قدماً ، تصبح حياة « أنا » في جوهرها حياة تحت - في - الشمس ، ويمسي الليل شبيهاً بالموت ومن الليل ينشأ ايضاً احساس جديد بالخوف يمتص كل الاحاسيس الاخرى داخله ، الخوف امام اللامنظور ، الخوف بما يسمع به المرء أو يحس به أو يترقبه أو يراقبه من خلال آثاره دون أن يبصر به . والحق أن الحيوانات تعرف الخوف وتختبره في اشكال اخرى ، لكن الانسان يجد هذه الاشكال مربكة محيرة ، وحتى القلق الذي ينتاب الانسان عندما يشتمله الصبب وتلفه السكينة اللذين يفزعان الجنس البشري البدائي والاطفال (فيحاولون أن يطردوها بواسطة الضجيج والحديث بصوت مرتفع) ، اقول حتى هذا القلق يختفي ويتلاشى من صدور الناذج الارقي من الجنس البشري .

إن الخوف من اللامنظور هو جوهر الدين البشري وطابعه . فالآلهة تخمن وتتصور وتتهخيل على انها وقائع ضوء ، وما فكرة الاله غير المنظور إلا أسمى تعبير عن التسامي البشري ، فحيث تنتهي حدود عالم الضوء ، يوجد الما وراء ، وما الخلاص سوى التحرر من سحر عالم الضوء وحقائقه . في هذا بالذات يوجد السحر

الذي لا يوصف بجوهر قوة التحرير الحقيقية التي تمتلكها الموسيقى بالنسبة إلينا نحن
معشر البشر . وذلك لأن الموسيقى هي الفن الوحيد الذي تقع وسائله خارج عالم
الضوء الذي أمسى منذ مدة طويلة متساوياً في امتداده وانتشاره وكلية عالمنا ،
ولذلك فالموسيقى هي وحدها التي تستطيع أن تخرج بنا من هذا العالم وإن تحطم
الاستبداد الفولاذي للضوء ، وتتيح لنا أن نتخيل بأعزاز أننا على شفا سر النفس
النهائي ، وهذا الهم ناشئ عن الحقيقة القائلة بأن سيطرة حاسة واحدة على وعينا
اليقظ هي سيطرة بلغت الآن حدّاً من الشدة ، وبأن وعينا اليقظ قد وفق بينه
وبين عالم العين ، إلى درجة أصبح معها عاجزاً عن تشكيل عالم اللذان من
الانطباعات التي يتلقاها . إذن فإن فكر الإنسان هو فكر منظور ، ومفاهيمنا
مشتقة ومستخلصة من الرؤية ، وكامل نسيج منطقنا هو عالم ضوء داخل
الخيال .

إن هذا التصديق والتعميق اللاحق له اللذين افضيا بنا إلى الملاءمة بين كل
انطباعاتنا الحسية وبين انطباعات البصر وتنظيمنا لتلك الانطباعات وفق هذه ،
قد افضيا بنا أيضاً إلى استبدال المناهج التي لا يحصيها عدد للمواصلة الفكرية التي
يعرفها الحيوان بوسيط لغة واحدة هو الآن بمثابة جسر في عالم الضوء يصل بين
شخصين مجتمع الواحد منها والآخر ، جسدياً أو نظرياً متخيلاً . أما الصيغ
الأخرى من التحدث ، والتي إذا ما كان قد بقي منها إطلاقاً بقية من آثار أو
ذرات منقرضة ، فإن اللغة قد امتصتها جميعاً في شكل محاكاة ، إملاء أو تأكيد .
وما الفرق بين النطق البشري المجرد وبين التفوه الحيواني سوى أن الكلمات
وروابط الكلمة تشكل ميداناً من فكرات ضوء باطنية ، فكرات بنيت تحت
رقابة العين وإشرافها وسيادتها . فلكل معنى كلمة قيمة من ضوء ، وحتى في
حالات كلمات كـ « نغم » « ذوق » « برد » أو تسميات كاملة في
تجربتها .

وحتى بين الحيوانات الارقى فإن عادة الفهم المتبادل المشترك بواسطة رباط

حاسة ، قد أدخل فرقاً يميزاً بين الاحساس المجرد وبين الاحساس الفاهم . ونحن اذا ما ميزنا على هذا النمط بين انطباعات الحاسة ، واحكام الحاسة (واعني حكم الشم ، حكم الذوق أو حكم السمع) نجد في كثير جداً من الاحيان ، أث مركز الثقل حتى في النمل والنحل ، ناهيك بالطيور الجارحة والحيول والكلاب ، قد تحول بوضوح نحو جانب حكم الكينونة اليقظة . ولكن تحت تأثير اللغة وحدها يقام داخل الوعي اليقظ تعارضاً أكيداً معيناً بين الاحساس والفهم ، وهذا التعارض هو توتر غير موجود ابدأ لدى الحيوان ، وحتى انه بالنسبة الى الانسان بالكاد كان في البدء أكثر من امكانية نادراً ما حققت . إذن فان تطور اللغة قد جر معه قراراً ذا مغزى جوهري ، ألا وهو تحرر الفهم من الاحساس .

وهكذا أمسينا نشهد تزايد ظهور إدراك مغازي مركب انطباعات حسية يوماً بعد آخر ، هذا الادراك الذي كان بالكاد يمكن ملاحظته كأنطباع حسي من قبل ، بدلاً من الادراك البسيط الساذج للانطباع .

وأخيراً جرى نبذ هذه الانطباعات نفسها واستبدلت بمضامين اصوات كلمة مألوفة . فالكلمة ، وهي في الاصل أمم لشيء منظور تتبدل دون ما وعي الى وسم - طابع - إشارة - لشيء عقلي ، هو « المفهوم » . ونحن بعيديون كل البعد عن المقدرة على تعيين معان صحيحة لأسماء كهذه ، وكل ما نستطيع أن نقنع به وحده فانما هو اسماء جديدة جملة وتفصيلاً . فنحن لا نستعمل ابدأ كلمة مرتين ونحن نعني المعنى ذاته في كل مرة ، وليس هناك من انسان يفهم تماماً كما يفهم الآخر ، وبالرغم من هذا فاث الادراك المشترك هو أمر ممكن وذلك بسبب النظرة المشتركة الى العالم التي استخلصت باستعمال ومع استعمال لغة مشتركة ، وفي بيئة تجمع بين الحياتات والنشاطات فان مجرد اصوات الكلمة تكفي لتداعي أفكار متشابهة في أصولها (من أصل واحد Cognate المترجم) . وهذه الصيغة من الادراك بواسطة الاصوات المشتقة ووراً والمنعزلة (التجريدية) عن النظر الواقعي الذي على كل حال نادراً ما نستطيع ان نحس به أكيداً لدى المخلوقات من

المستوى البدائي . أقول هذه الصيغة من الإدراك هي التي تفصل فصلاً دقيقاً بين النوع الحيواني ذي الوعي اليقظ وبين النوع البشري المجرد الذي تلا ذاك النوع وتبعه . وهكذا تماماً فإن ظهور الوعي اليقظ ، في مرحلة أبكر ، على هذا الشكل هو الذي اختط الحد الفاصل بين وجود ما هو شبيه بالنبات بصورة عامة وبين الوجود الحيواني على وجه التخصيص .

إن الفهم المنفصل عن الحس يدعى فكراً . والفكر قد أدخل انشقاقاً دائماً على الوعي الانساني اليقظ . فهو الذي شعر الفهم والاحساس بوصف ذاك قوة نفس « أرقى » وهذا قوة نفس « أدنى » . وهو الذي خلق تعارضاً خطيراً بين عالم الضوء للعين الموصوف بأنه بدعة واختلاق وبين الهم والعالم المتخيل (الذي يشيده المرء لنفسه) والذي تعيش فيه المفاهيم بما لها من لون باهت لكنه لا يطمس مفاهيم كيفية تركيب ألوان الضوء ، (coloration) التي تمارس اعمالها -- وتقوم بتجارها -- ، والانسان طالما هو « يفكر » بأن هذا هو العالم الحقيقي ، العالم بنفسه . لقد كانت الأنا (ego) في مستهل البداية كينونة يقظة على هذه الشاكلة (فإلى حد ما هي كائنة وبوصفها أن لها بصرأ فلقد أحست بنفسها على أنها مركز عالم ضوء) ، والآن فانها تصبح « روحاً » ، وأعني بذلك فهماً مجرداً « يعرف » نفسه على هذا الشكل ، وعمما قريب جداً ستبدأ هذه « الأنا » لا باعتبار هذا العالم المحيط بنفسها فقط ، بل باعتبار ايضاً المتبقي من مركب الحياة ، جسمها الخاص ، بوصفه نوعياً دون ذاتها . وهذا الأمر ليس واضحاً فقط من خلال قامة الانسان المنتصبه علاء ، بل انما هو واضح ايضاً من التشكيل الذهني الكامل لرأسه ، حيث تصبح فيه العينات والجبهة والصدغان أكثر فأكثر وسائل تقل التعبير .

إذن فمن الواضح أن الفكر عندما أصبح مستقلاً فإنه اكتشف لنفسه صيغة جديدة من نشاط ، وقد أضيف الى الفكر العملي الموجه نحو دستور اشياء الضوء ، هذه أو تلك النتيجة العملية ، أقول أضيف اليه الفكر النظري الثاقب الناقد الذي

فأخذ على نفسه اقامة دستور هذه الاشياء « في ذاتها » أي The Natura Rerum بالضوء يُجرد من ذلك الذي يُرى ، وتقوم خبرة العمق للعين بتقوية نفسها خلال سياق عظيم لا يحتمل الخطأ لتطور يفضي بها الى خبرة عمق داخل ميدان مضامين الكلمة الناصع البياض . وهنا يبدأ الانسان بالاعتقاد بأنه ليس بالمستحيل على عينه أن ترى مباشرة من خلال الاشياء الموجودة فعلاً . وهنا يأخذ مفهوم برقبة مفهوم حتى تنهض أخيراً هندسة معمارية جبارة لفكر تتألف من أبنية تنتصب بوضوح كامل تحت الضوء الباطني .

إن تطور الفكر النظري داخل الوعي البشري اليقظ يُولد نوعاً من نشاط يفضي الى نزاع جديد محتوم ينشب بين الكينونة (الوجود) وبين الكينونة اليقظة (الوعي اليقظ) . فالكون الحيواني الأصغر الذي يجتمع فيه الوجود والوعي في وحدة حياة غنية عن البيان ، لا يعرف في الوعي سوى خادم للوجود . فالحيوان « يعيش » ببساطة ولا يُعمن النظر في الحياة . وعلى كل حال ، ونتيجة للسلطة المطلقة غير المشروطة التي تمارسها العين ، تُعرض الحياة بوصفها الحياة الذاتية منظورة في الضوء ، وعندما يشتبك الفهم والنطق ، فعندئذ يشكل الفهم مفهوماً للفكر ويشكل مع هذا المفهوم مفهوماً للحياة مضاداً لذلك ، وفي النهاية يميز الحياة كما هي حالها من حال الحياة التي يمكن أن تصير اليها . وهكذا يصبح لدينا بدلاً من العيش المباشر غير المعقد النقيض الذي تعبر عنه شبه الجملة « الفكر والعمل » ولا يصبح ذلك الذي هو مستحيل في الحيوان ممكناً لدى كل انسان فقط ، بل إنما يصبح حقيقة ايضاً ، ويمسي في النهاية بديلاً . والحق أن النقيض Autithesis هو الذي شكل كامل تاريخ البشرية الناضجة بكل ما لهذا التاريخ من ظاهرات ، وكلما ارتقت الحضارة شكلاً ، كلما ترايدت سيطرة النقيض على اللحظات الخطرة الشأن لكينونتها اليقظة .

إن الكوني الشبيه بالنبات والكينونة المنقلة بالمصير والدم والجنس ، جميع هذه الأمور تمتلك سيادة وتوقفاً يعودان الى ما قبل كل تاريخ ، وقد حافظت على

سيادتها تلك وتفوقها هذا لأنها هي الحياة . أما الآخر (الكوفي الأصغر المترجم)
فإنما يخدم فقط أغراض الحياة ، لكن هذا الآخر ، لا يريد أن يخدم ، بل إنما يريد
أن يسيطر ويحكم ، زد على ذلك أنه يؤمن بأنه يسيطر ويحكم فعلاً ، لأن من أشد
المزاعم جزمًا التي تزعمها الروح البشرية ، زعمها القائل بأنها تمتلك سلطاناً على الجسد
وعلى « الطبيعة » . ولكن سؤالنا هو : أليس هذا الايمان بجذاته هو خدمة للحياة ؟
ولماذا يفكر فكرنا على هذه الشاكلة تماماً ؟ ربما كان الكوفي الـ ... هو (لغير
العاقل) it هو الذي يريد لفكرنا أن يفكر على هذا النمط ؟ ان الفكر يستجلب
الانظار الى قواه عندما يدعو الجسد وهماً وتصوراً (Notion) وعندما يقيم الدليل
على حقارة الجسد ويأمر أصوات الدم بالصمت . ولكن الدم هو الذي يحكم حقاً
وواقعاً ، وذلك في أنه يأمر بصمت وهدوء نشاط الفكر بأن يبدأ وأن يتوقف .
وهناك ايضاً فرق بين النطق والحياة ، فالكينونة تستطيع أن تستغني عن الوعي
وحياة الفهم وليس العكس بالعكس . وبالرغم من كل هذا فان الفكر يسيطر
ويحكم في « ميدان الفكر » فقط .

- ٣ -

الحق ، أن الفرق بين قولنا بأن الانسان قد خاق الفكر ، وبين قولنا بأن
الفكر قد خلق الجنس البشري الأرقى ، لا يعدو كونه فرقاً شفوياً . لكن الفكر
يضفي لوحاً على نفسه شرف رتبة بالغة الرفع في مجموع الحياة ، وهو بجهله أو بلا
مبالاته بالحقيقة القائلة بأن هناك شيئاً آخرى للتحقق والاثبات الى جانب صيغته ،
يفقد فرصته في مراقبة الكل دون هوى أو تحيز . والحق أن جميع اساتذة الفكر
(وهؤلاء كانوا وحدهم تقريباً الناطقين الرسميين في كل حضارة) قد اعتبروا من
البدهيّات كون الفكر التجريدي البارد هو الطريق لبلوغ « آخر الاشياء » . زد

على ذلك انهم قد زعموا ايضاً ، بأنه لمن الغني عن البيان ، بأن الحقيقة التي يبلغونها وهم يتقدمون على هذه الطريق هي الحقيقة ذاتها التي وضعوها نصب أعينهم هدفاً لهم ، وانها ليست كما هي فعلاً حالها ، بوصفها نوعاً من صورة متخيلة تحل محل الاسرار المستعصية على المعرفة

وذلك لأنه بالرغم من ان الانسان هو كائن مفكر ، إلا انه بعيد كل البعد عن الحقيقة القائلة بأن كينونته تتوقف على تفكيره . وهذا هو فرق لا يستطيع أن يدركه المتحدث بالفطرة . ان هدف الفكر يدعى « حقيقة » والحقائق « تقام » (وأعني بهذا انها تستخرج من اللاحسية الحية لعالم الضوء في شكل مفاهيم ، ويعين لها دائماً أماكن في منهاج لا يعني سوى أنه نوع من فراغ ذهني . زد على ذلك أن الحقائق هي مطلقة وخالدة ، وأعني انه ليس لها من عمل أكثر في الحياة . ولكن لا توجد هناك حقائق بالنسبة الى الحيوان ، بل انما توجد فقط وقائع Facts ، وهنا يكمن الفرق بين الفهم العملي والفهم النظري . فالوقائع والحقائق تختلف اختلاف الزمان والفراغ ، المصير والسببية (العلية) .

فالواقعة تتوجه بذاتها الى كامل الوعي اليقظ وذلك من أجل خدمة الكينونة ، ولا تتوجه بنفسها الى جانب الوعي اليقظ ذاك الذي يتصور ان بمقدوره أن يفصل ذاته عن الكينونة . فالحياة الواقعية والتاريخ لا يعرفان سوى الوقائع ، وخبرة الحياة ومعرفة الناس تتعاملان فقط مع الوقائع ، كما وان الانسان النشط الذي يفعل ويريد ويعزم ويقاتل ويقارن يومياً بين نفسه وقوى الوقائع ، ينظر باحتقار الى الحقائق المجردة بوصفها غير ذات بال . ورجل الدولة الأصيل لا يعرف غير الوقائع السياسية لا الحقائق السياسية . والحق أن سؤال بيلاطوس ^(١) المشهور هو سؤال كل انسان .

١ - يعني سؤال بيلاطوس البنطي للسيد المسيح : ما هي الحقيقة ؟

(المترجم)

لقد كان من اعظم منجزات نيتشه، أنه جابه العلم بمعضلة قيمة الحقيقة والمعرفة، بالرغم من ان هذه المجابهة تبدو رخيصة وحتى كافرة في نظر المفكر أو العلامة بالولادة ، حيث يعتبرها أنها تطعن في كامل العقل بذاته وديكارت تعتمد الشك في كل شيء ، ولكنه لم يعتمد أكيداً الشك في قيمة شكه .

وعلى كل حال فهناك فرق بين أن تعرض مشاكل ومعضلات وبين أن تؤمن في حلها .

إن النبات يعيش ولا يدري بأنه يعيش، والحيوان يعيش ويعرف بأنه يعيش، لكن الانسان يرعب من الحياة ويذهل وي طرح الاسئلة عنها، ولكن حتى الانسان لا يستطيع أن يجيب على اسئلته الخاصة ، فهو بمقدوره فقط أن يؤمن بصواب جوابه ، ومن هذه الجهة لا يوجد هناك أي فرق بين ارسطوطاليس وبين أحط البشر بدائية .

فن أين ينشأ اذن الارغام على حل الاسرار وتفسيرها والاجابة عن الاسئلة ؟ ألا ينشأ من ذاك الخوف الذي يطل حتى من عيني طفل ، الخوف ، هذا المهر المرعب الذي دفعه الوعي الانساني اليقظ الذي يرغم الفهم الطليق الآن من الاحساس والمحتضن لصوره ، على ان يسبر الاغوار تفتيشاً عن الحلول التي تعني فرجاً وانعتاقاً ؟

« إن الرعب الراجف هو أنبل دور للجنس البشري » فهذا الذي حرمه القدر من هذه النعمة (الدور) يتوجب عليه ايضاً ان يسعى ليكتشف الاسرار، ويهاجم ويشرح ويدمر ما يثير الرعب ، وان يستخلص منه غنية من المعرفة . فالارادة - للمناهج هي ارادة - لقتل شيء ما حي بغية « اقامته دليلاً » واقراراً وتخشيبة وقطره بسلسلة المنطق . والذهن يكتسح ويظفر عندما ينتهي من عمله في التخييب .

إن التمييز الذي يحدد عادة بين « العقل » (Reason) وبين « الفهم » (Understanding) هو في حقيقته تمييز بين العلم بالغيب (Divination)

وبين قوة التمييز الفطرية (Flair) ، التي تنتمي الى الجانب النبائي من حياتنا ، هذا الجانب الذي يستخدم فقط لغة العين والكلمة ، والفهم بذاته ينتمي الى الجانب الحيواني من حياتنا المستنتج من اللغة . و « العقل » وفق هذا المفهوم هو ذاك الذي يستدعي الأفكار الى الحياة ، أما الفهم فهو الذي يجد « الحقائق » . والحقائق هي معدومة الحياة ويمكن أن تعطى ويبلغ بها ، أما الأفكار فانها تنتمي الى الذات الحية لمؤلفها ولا يمكن للمرء اكثر من أن يتعاطف مع شعور مؤلفها (Mitgefuhlt) . زد على ذلك أن الفهم هو في جوهره انتقادي ، بينما ان «العقل» هو خلاق ومبدع ، فالأخير يلد بموضوع نشاطه ، أما الاول فانه يبدأ منه . والحق ان الانتقاد الفاهم قد مورس أول ما مورس وطور في اتحاده والاحاسيس العادية ، فبواسطة احكام الاحساس يتعلم الطفل الادراك والمفاضلة . وعندما تحرر الانتقاد من ارتباطه والاحاسيس وانهمك بعد تحرره في شؤون نفسه ، أمسى بحاجة الى بديل لنشاط الاحساس الذي كان موضوعه فيما مضى ، ولكن الانتقاد لا يمكن أن يعطى هذا البديل إلا بواسطة صيغة فكر هي قائمة وموجودة منذ حين ، والانتقاد مرتكزاً الى هذه الصيغة يعمل الآن وينشط . وهذه الصيغة وحدها ، ووحدها فقط ، وليس شيء ما يبني طليقاً على اللاشئية ، هي الفكر .

وزمن طويل ، قبل أن يبدأ الرجل البدائي بالتفكير تفكيراً تجريبياً ، يشكل لنفسه صورة عالم دينية ، وهذه الصورة هي الموضوع التي يبدأ الفهم بالعمل فيها نقداً وتنديداً ، ضبطاً واحكاماً . فالعلم كان دائماً وأبداً ينمو على دين ما وكأني عليه يشب ويتزعرع ، ويشدد ساعده تحت مؤثرات الممتلكات السابقة لهذا الدين ، وهو دوماً لا يشير الى اكثر من تحسين أو اصلاح لتلك العقائد المعتبرة خاطئة بسبب انما أقل تجريباً .

والعلم يحمل أبداً معه نواة دين يكتنف مجموع مبادئه واعلاناته عن معضته ومناهجه . وكل حقيقة يعثر عليها الفهم ليست اكثر من حكم انتقادي صادر على حقيقة ما اخرى كانت قائمة وموجودة ، ان الاستقطابية بين المعرفة القديمة والجديدة

تشتمل على نتيجة تقول بأن هناك في عالم الفهم يوجد شيء ما صحيح صحة نسبية فقط ، وأعني بهذا وجود أحكام ذات قوة اقناع أضخم من قوة أحكام أخرى . فالمعرفة الانتقادية تركز على الايمان بأن الفهم في هذا اليوم هو أحسن حالاً من حاله في الأمس ، أما الذي نرغمنا على هذا الايمان فانه الحياة ثانية .

فهل يستطيع الانتقاد كانتقاد أن يحل المشاكل العظمى ، أو انه يستطيع فقط أن يعرضها ؟ اننا في بداية المعرفة نؤمن بقدرته على حلها ولكننا كلما ازدادنا علماً نزداد قناعة بقدرته على عرضها فقط . وطالما لا تزال قلوبنا تنبض بشيء من أمل فاننا ندعو السر بمشكلة أو معضلة .

وهكذا فانه توجد هناك بالنسبة للجنس البشري الواعي معضلة مزدوجة : الكينونة اليقظة ، والكينونة ، أو معضلة الفراغ ومعضلة الزمان ، أو معضلة العالم كطبيعة ، ومعضلة العالم كتاريخ ، أو معضلة النبض ومعضلة التوتر . إن الوعي اليقظ لا يستهدف أن يفهم ذاته فقط ، بل انما يسعى بالاضافة الى هذا الى فهم شيء ما شبيه بذاته . وبالرغم من أن صوتاً باطنياً قد يقول للانسان بأن جميع امكانيات المعرفة بهذا الشيء ما قد خلفت وراءه ، إلا أن الخوف ، بالرغم من هذا الصوت ، يكتسحه (يكتسح كل انسان) قناعة ورغبة ، وهكذا يسترسل الانسان في سعيه وبحته مفضلاً الزعم بحل ، على البديل لهذا الزعم ، ألا وهو التحديق في العلوم ، (اللاشئئية) .

- ٤ -

إن الوعي اليقظ يتألف من الاحساس والفهم ، أما الجوهر المشترك بين هذين فثما هو ملازمة ذات مستمرة والكون الكبير . وإلى هذا الحد ينطبق الوعي اليقظ

على التأكيد والاثبات ، أكننا نعالج ملمس تفكير حيوان نقاعي Infusorian أو ملمس تفكير انساني من أرفع طراز . ولما كان الملمس وذاته على هذا النمط ، فاننا نشعر بأن الوعي اليقظ يجابه أول ما يجابه المشكلة الاستمولوجية . فما الذي نعنيه بالمعرفة أو بعلم المعرفة ؟ وما هي العلاقة التي تربط بين معاني هذه المصطلحات وبين صياغتها في كلمات فيما بعد؟ إن اليقظة والنوم متعاقبان متتاليان كالليل والنهار ، وذلك وفق مدارات الكواكب ومساراتها ، وهكذا ايضاً فان المعرفة تتلو الاحلام وتتعقبها . فما هي أوجه الخلاف بين هذه وذلك ؟ إن الوعي اليقظ ، على كل حال ، (أكان وعي الاحساس أم وعي الفهم) هو مرادف في معناه لوجود التعارضات كتلك التعارضات القائمة بين المعرفة والموضوع المعروف ، أو بين الشيء والخاصة ، أو بين الموضوع والحدث . ففي أي شيء ، يمكن جوهر هذه التعارضات ؟

وهكذا تنشأ مشكلة ثانية ، هي مشكلة السببية (العلية) فعندما نطلق إسمي « العلة » و «المعلول» على زوجين من عناصر حسية ، أو إسمي «المقدمة» و«النتيجة» على زوجين من عناصر ذهنية ، فعندئذ نكون بعملنا هذا ثبت بين هذين العنصرين علاقة من القوة والمرتبة (Power and Rank) ، فحينما توجد الأولى يجب أن توجد الثانية حتماً . ولتلاحظ أنه لا وجود اطلاقاً للزمان في هذه العلاقات . فنحن لا نهم هنا بوقائع المصير ، بل انما نهم بالحقائق السببية (العلية) ، ولا نشغل أنفسنا بالـ « متى » when بل انما نشغل ذواتنا بارتباط محدد تحديداً قانونياً . ولا شك في أن اسلوب نشاط الفهم هذا ، هو أوفر أساليب الفهم أملاً .

وربما كان الفضل كل الفضل في تمتع الجنس البشري بأسعد بركات حياته انما يعود الى الاكتشافات التي حققها هذا النظام من الفهم ، (العلة والمعلول ، المقدمة والنتيجة - المترجم) فالجنس البشري ينطلق من هذه التعارضات في أشياء الحياة اليومية من قريية وحاضرة ، والتي تنزل فوراً به ، أقول ينطلق قدماً الى الامام الى سلاسل غير متناهية من الاستنتاجات ، الى العلل الأولى والنهائية في تركيب

Structure الطبيعة التي يدعواها الله ، الى مغزى العالم ومفهومه .

فالجنس البشري يجمع وينظم ويراجع منهاجه ، مذهبه (Dogma) في العلاقات الخاضعة للقانون ، ويجد فيه ملجأ وملأذاً بما لا يستطيع أن يراه مسبقاً ويتنبأ به ، فذاك الانسان الذي يستطيع يثبت ويقيم الدليل ، لا يعود الخوف يعرف الى قلبه شيئاً ولكن أين يكمن جوهر السببية (العلية) ؟ فهل يكمن في المعرفة أو في المعروف أو في اتحاد هذين ؟

إن عالم « التوترات » يجد ذاته متخشب بالضرورة وميت ، واعني بذلك ، انه عالم « الحقيقة الخالدة » وهذه هي شيء ما يقع ما وراء كل زمان ، إنما شيء ما هو حال أو وضع (State) . والعالم الواقعي للوعي يقظ هو على كل حال مليء بالتبدلات والتغيرات ، وهذا الواقع لا يذهل الحيوان من قريب أو بعيد ، لكنه يترك فكر المفكر عاجزاً عديم الحيلة ، وذلك لأن السكون والحركة ، الديمومة والتبدل ، الصير والصيرورة ، هي تعارضات تشير الى شيء ما « يتخطى في جوهر طبيعته كل فهم » ولذلك يجب أن يحتوي (من وجهة نظر الفهم) على محالية وبطلان . لأنه هل تعتبر واقعة تلك التي تبرهن عن عجزها عن ان تقطر من عالم الحس في شكل حقيقة ؟ ومن جهة اخرى ، ومع ان العالم يعرف بوصفه عالمًا معدوم الزمان ، إلا أن عنصراً من زمان يلزمه بالرغم من هذا ، فالتوترات تبدو كإيقاع ، والاتجاه يخرج ذات في سلك الامتداد ، وهكذا يجمع على شكل ما كل ما هو مبهم وغامض ، بالنسبة الى الوعي الفهم ، نفسه في معضلة اخيرة هي أشد المعضلات خطورة ، وأعني بها معضلة الحركة . وعلى صخرة هذه المعضلة يتحطم الفكر الحر والتجريدي ، ونبدأ ندرك أن الكوني الأصغر هو في نهاية المطاف يعتمد دائماً وابدأً على الكوني ، حاله في ذلك ، حال فردية كائن ما الذي لا يتكون منذ لحظة الاولى بواسطة جسم ، بل إنما يتكون بواسطة عدم جسم .

إن الحياة تستطيع ان توجد دون فكر ، لكن الفكر هو صيغة واحدة فقط

من صيغ الحياة . ومهما قد تبلغ مكانة الموضوعات التي يضعها الفكر نصب عينيه رفعة وسمواً ، فإن الحياة تستخدم ، في الواقعة ، الفكر لأغراضها وتعطيه موضوعاً حياً منفرداً تماماً عن حل المشكلات التجريدية . فحلّول المشكلات بالنسبة الى الفكر هي إما صحيحة أو خاطئة ، أما هذه الحلّول بالنسبة الى الحياة فهي إما حلّول ذات قيمة أو غير ذات قيمة ، وإذا ما كانت الارادة - للمعرفة تتحطم على معضلة الحركة ، فقد يكون سبب انخطاها يعود الى أن غرض الحياة قد بلغ وأنجز في هذه النقطة (معضلة الحركة - المترجم) . وبالرغم من هذا ، وفعلأ بسبب هذا تبقى معضلة الحركة مركز الثقل لكل فكر أرقى ، فكل ميثولوجيا وكل علم طبيعي قد انبثقا عن عجب الانسان وذهوله من سر الحركة .

إن معضلة الحركة تمس فوراً اسرار الوجود التي هي غريبة عن الوعي اليقظ ومع هذا فانها تضغط عليه ضغطاً لا يرحم . ونحن حينما نعرض الحركة فانما نؤكد على ارادتنا العازمة على إدراك اللامدرك ، ادراك ال - متى ، وال - إذن ، المصير والدم وكل ما يلامسه مجرانا الوجداني في أعماقنا . ولما كنا قد ولدنا لنرى لذلك نكدح لنضع اللامدرك في الضوء ، أمام أعيننا كي نتمكن من إدراكه بالمفهوم الحر في الحسي لكلمة ادراك ، وأن نؤكد لذواتنا على أنه شيء ما محسوس ، وذلك لأن المراقب لا يستهدف في كل مجهوده الحياة بل انما يستهدف مشاهدة الحياة ، وهو لا يستهدف الموت بل مشاهدة الموت ، وهذه هي الواقعة الحاسمة التي لا يعيها المراقب . فنحن نحاول إدراك الكوني كما يبدو في الكون الكبير في نظر الكون الأصغر بوصفه حياة جسم في عالم الضوء الممتد بين الولادة والموت ، بين التوليد والانحلال ، وان ندرك مع هذا المفاضلة بين الجسم والنفس ، هذه المفاضلة التي تتبع نتيجة لأعمق الضرورات ، نتيجة لمقدرتنا على اختبار ما هو ذاتي باطناً كغريب حساً .

إن كوننا لا نحيا فقط ، بل اننا نعرف عن « امور الحياة » هو نتيجة لوجودنا

الجسدي في عالم الضوء . لكن الحيوان يعرف الحياة فقط ولا يعرف الموت . فلو اننا كنا اشياء شبيهة بالنبات ، لتوجب علينا أن نموت دون أن نعي الموت ، لأن الاحساس بالموت والموت هما أمران ينطبق الواحد منهما على الآخر . لكن الحيوانات بالرغم من سماعها لصرخات الموت ومشاهدتها للجسم الميت واسترواحها لتعفن الجسد ، إلا أنها تتحلى الموت بأنظارها دون أن تدركه أو تفهمه . ولم يصبح الموت اللغز العظيم في نظر الانسان فيما حوله من عالم الضوء إلا عندما انفصل الفهم بواسطة اللغة عن الادراك البصري المجرد . وهنا ، وهنا فقط ، تسمي الحياة مقياساً قصيراً للزمان ، مقياساً طرفه الاول الولادة والاخير الموت ، زد على ذلك ان نشوء السر العظيم الآخر ، سر التوليد ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموت . وهذا هو الذي يجعل حب الرجل والمرأة ، وحب الأم والطفل وشجرة الاجيال ، والعائلة والناس ، وهكذا واخيراً تاريخ العالم نفسه وقائع المصير ومعضلاته اللامتناهية في عمقها والكائنة وجوداً . وتلازم الموت ، بوصفه نصيب كل كائن انساني ولد في الضوء ، فكرة الذنب والعقاب ، فكرة الوجود ككفارة ، فكرة وجود حياة جديدة ما وراء عالم هذا الضوء ، فكرة خلاص تضع حداً للخوف من الموت ونهاية له . ومن معرفتنا بالموت تتولد تلك النظرة الى العالم التي نمتلكها بوصفنا اناساً ولنا بحيوانات .

- ٥ -

هناك رجال مصير بالفطرة ورجال سببية (عليّة) بالولادة . إن عالماً كاملاً يفصل بين الانسان الذي يحيا الحياة المجردة (كالفلاح والمحارب ، رجل دولة وقائد عسكري ، رجل عالم ورجل عمل ، وكل انسان يريد أن ينجح ، أن يحكم ،

أن يقاتل ، أن يغامر ، وكالمصمم المنظم أو المقاتل (المتعهد-الملتزم) أو المغامر أو القاتل المأجور أو المقامر (وبين الانسان الذي كتب عليه ، إما لسبب قوى عقله أو نتيجة خلل أو عيب في دمه ، أن يكون رجل ذهن (كالقديس والكاهن والعلامة والمثالي والايديولوجي) .

ومن النادر أن نجد هناك من إنسان ذي أهمية ما في أي حقل ، لم تسيطر عليه بصورة بارزة الكينونة أو الكينونة البقطة ، النبض أو التوتر ، النوازع أو الفكرات ، الاعضاء الدورية أو اعضاء اللس . فكل ما يحرك ويجرض عين الناس والاضاع ، والايمان بالبرج (بالطالع) الذي يمتلكه كل انسان هو رجل فعل بالنظرة ، وهذا الايمان هو شيء ما يختلف كل الاختلاف عن الايمان بصحة وجهة نظر ما ، وأصوات الدم الذي ينطق في لحظات الحسم ، والقناعة الوطيدة الراسخة التي تبرر أية غاية أو وسيلة ، كل هذه الأمور قد 'حرم منها الانسان النقاد المتأمل .

إن ، حتى لوقع قدم رجل الفعل ، جرساً يبدو كأنه اكثر رسوخاً من وقع قدم المفكر الذي يخيل له أن العنصر الكوفي الأصغر المجرد فيه لا يستطيع أن يكتسب علاقة راسخة بالارض .

إن المصير قد خلق الانسان على هذه الشاكلة أو تلك ، فهو إما داهية مراوغ خجل من الواقعة ، وإما نشيط فعال يتكبر على الفكر . فالانسان من المرتبة الفعالة هو انسان كامل ، بينما ان الانسان من المرتبة التأملية هو مجرد عضو واحد يستطيع ان ينشط دون (وحتى ضد) الجسد . واسوأ ما في الأمر هو عندما يحاول هذا العضو أن يسيطر على الواقعة وعلى عالمها الخاص ، وذلك لأننا نحصل عندئذٍ على كل تصاميم الاصلاح الاخلاقية السياسية - الاجتماعية التي تثبت بما لا يدحض أو يرد كيف يتوجب على الاشياء أن تكون وكيف ينطلق الى صنعها على هذه الشاكلة ، وهذه هي نظريات ترتكز جميعها ودون استثناء على الفرضيات العالمية القائلة بأن جميع الناس هم اثرياء في الفكرات وفقراء في النوازع كواضع هذه

النظريات أو مؤلفها (أو كما يعتقد هذا المؤلف نفسه) . إن نظريات كهذه ، حتى عندما تنطلق في الميدان متسلحة بكامل سلطة دين من الأديان أو بمهابة اسم شهير ووقاره ، أقول إن هذه النظريات لم تؤثر ، ولو في مثال واحد ، في أبسط تعديل أو تبديل يطرأ في الحياة ، (لاحظ قال في لا على الحياة . المترجم) بل إنما دفعت بنا فقط الى التفكير بالحياة بأسلوب مغاير لما كان لنا من سابق أسلوب ، وهذا هو تماماً وأكيداً قضاء العصور « المتأخرة زمنياً » للحضارة وقدرها ، العصور التي تكثر فيها الكتابات والقراءات التي تستلزم أبداً الخلط بين التعارض القائم بين الحياة والفكر - عن - الحياة والفكر - عن - الفكر . إن كل محسني - العالم والكنهة والفلاسفة يجمعون على الاصرار على أن الحياة موضوع مناسب لأجل تأمل ، لكن الحياة تسير في طريقها الخاص ولا تهتم أدنى اهتمام بما يقال عنها . وحتى عندما تتجسج طائفة من الطوائف في العيش « وفقاً لقانون » ، فإن كل ما تنجزه هو في أحسن حال ، مجرد حاشية ترد عنها في تاريخ يدون مستقبلاً للعالم ، وذلك اذا ما وجدت هذه الحاشية مكاناً لها في صفحات ذاك التاريخ عقب أن يكون قد عالج مادة موضوعه الوحيدة في أهميتها وأصالتها . وذلك لأنه ، في نهاية المطاف ، لا يعيش غير الانسان الفعال ، انسان المصير في العالم الواقعي ، علم القرارات السياسية والعسكرية والاقتصادية ، حيث لا قيمة فيه للمفاهيم والمناهج أو وزن ، فهنا الضربة الأربية أثقل وزناً من الاستنتاج الأريب ، وهناك مغزى في نظرة الاحتقار التي كان ابدأ ودوماً رجال الدولة والقادة العسكريون يحدجون بها « ديدان الكتب » و « مريقي المداد » الذين يعتقدون بأن تاريخ العالم إنما يوجد من أجل الذهن أو العلم أو حتى الفن . ولنقلها بصراحة بأن الفهم المنعزل عن الاحساس هو جانب واحد فقط من جوانب الحياة وهو ليس بالجانب الحاسم منها . فتاريخ الفكر الغربي قد لا يحتوي على اسم نابليون ، لكن أرخميدس مع كل ما لهذا من اكتشافات ، هو في تاريخ الواقعة ، أقل أثراً من الجندي الذي قتله عندما اقتحمت سيراكوس .

إن أرباب النظريات يقترفون خطأ جسيماً عندما يعتقدون بأن مكانهم هو رأس

الأحداث العظمى وايس حلقة في سلسلتها ، وهم يسيئون فهم الدور الذي لعبه مثلاً السفاضة السياسيون في أثينا أو فولتير وروسو في فرنسا إساءة تامة . فكثيراً من الاحيان لا « يعرف » رجل الدولة ماهية العمل الذي يقوم به ، لكن جهله هذا لا يمنعه من أن يتبع ، بيقين وقناعة ، ذاك الدرب الواحد تماماً الذي يفضي به الى النجاح ، بينما ان الرجل السياسي النظري هو على العكس تماماً من رجل الدولة ، إذ انه يعرف ما الذي يتوجب عمله ، ومع ذلك فان فعاليتيه حالما لا تعود محدودة بالقرطاس ، تصبح أقل الفعاليات نجاحاً وانجسها قيمة في التاريخ .

ان هذه التطفلات التي يقوم بها النظريون تحدث اكثر ما تحدث في أزمان الحيرة والالتباس ، كزمن عصر التنوير الاتيكي ، أو كالثورقين الفرنسية والالمانية ، وذلك حينما يتوق ايدولوجي الكلمة أو القلم الى إشغال نفسه بالتاريخ الواقعي للناس بدلاً من إشغالها بالمناهج . وهنا يخطئ الايدولوجي مكانه ، فهو لا ينبغي بمبادئه ومناهجه الى أي تاريخ ، ما عدا تاريخ الآداب . والتاريخ الحقيقي يدينه ويحكم عليه ، وهذه الادانة لا تتمثل في مناقشة التاريخ الحقيقي للانسان النظري ومجادلة نظرياته ، بل إنما تتمثل في تركه وترك كل افكاره له .

ان باستطاعة افلاطون أو روسو (ناهيك بالاذهان الذين هم أصغر من هذين) أن يبنيا تراكيب تجريدية سياسية ، ولكن هذين كانا في نظر الاسكندر ، سيبو ، قيصر ونابليون ، بما لهؤلاء من خطط ومعارك وتسويات ، مجردين إطلاقاً من كل أهمية ، فالمفكر يستطيع أن يبحث في المصير اذا ما رغب في ذلك ، لكنه كان يكفي اولئك ان يكونوا مصيراً .

ومن بين كامل وفرة الكائنات الكونية الصغرى نصادف بصورة مستديمة تشكل وحدات - جمهور ملهمة ، وهذه الوحدات ، أئت نمواً بطيئاً أو اندفعت الى الوجود خلال برهة ، إنما تحتوي على كل أحاسيس الفرد وعواطفه ، وهي غامضة مبهمه في طابعها الباطني ومستعصية على المحاكمة العقلية بالرغم من أن الجدير العليم

يستطيع أن يغوص ، بما فيه الكفاية ، في دراسة ردود أفعالها وتأملها . وهنا نغيز أيضاً الوحدات النوعية الحيوانية المحسوسة ، هذه الوحدات التي تعتمد اعتماداً كلياً وعميقاً على الكينونة والمصير ، (مثلاً كطريق نسر في الهواء) من الصلات الانسانية المجردة التي تعتمد على الفهم وتتفق وأسس آراء واغراض ومقاصد ومعرفة مشابهة لأسسها وبمائلة لها . فللإنسان وحدة نبض كوني حتى لو لم يرد لها ، أما وحدة الأساس المشترك فلانما يكتسبها كما يريد ويرغب . فالمرء يستطيع أن ينتسب أو يستقبل من رابطة فكرية ما ، وهو حر في عمله هذا ، وذلك لأن وعيه اليقظ هو وحده المشترك في مثل هذه الرابطة ، ولكن المرء ملتزم بالوحدة الكونية ، وكامل كينونته مرتبطة بها . وتعصف بالجماهير ، من هذا النوع من الوحدة ، عواصف الحماس ، أو تهب عليها فوراً رياح الذعر والهلع ، فهم صخابون مذهلون في اليوسيس Eleusis ولوردز ، أو ثابتون ثبات الابطال كإسبرطي ثوموبيلي وكآخر الغوط في معركة فوسيفيوس^(١) (Vesuvius) وهذه الجماهير ذاتها وفق موسيقى الترانيم الكنسية أو موسيقى « المارشات » العسكرية أو الراقصة ، وهي حساسة ، كذي الأرومة الكريمة من البشر والحيوان ، بالألوان الزخرفة والزينة والزي والباس الرسمي .

إن هذه المجاميع Aggregates (الوحدات الجماعية المترجم) تولد وتموت ، أما الروابط الذهنية فهي مجرد مجاميل Sums في المفهوم الرياضي تختلف حالها في الجمع (+) عن حالها في الطرح (-) (إلا اذا ، وحتى) كما يحدث أحياناً) تضرب مجرد مصادفة من رأي ضرباً مؤثراً يبلغ الدم وهكذا تخلق هذه المصادفة فجأة من المجهول كينونة ان الكلمات قد تصبح عند المنعطقات السياسية مصائر وآراء وعواطف وهكذا تبصر بجمهور المصادفة يساق قطعاناً في الشارع ويمتلك وعياً واحداً واحساساً واحداً ولغة واحدة حتى يخجوا ضياء النفس القصير

١ - Vesuvius : معركة نشبت عام ٥٣٣ م بين الغوط والرومان .

- المترجم -

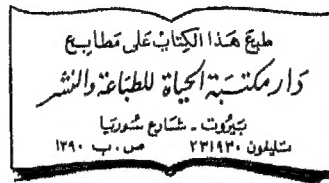
العمر ويذهب ثانية كل انسان في سبيله. وكان هذا الأمر يحدث كل يوم في باريس عام ١٧٨٩ وكلما كانت تبلغ الصرخة القائلة : A la lanterne الأذن .

ان لهذه النفوس سيكولوجيا خاصة، ومعرفة هذه السيكولوجيا أمر جوهري بالنسبة الى رجل يشغل نفسه بالأمر العامة. فنفس واحدة هي طابع كل نظام أو طبقة أصيلة ، أكانت هذه أنظمة الصليبيين من فروسية وعسكرية ، أو مجلس الشيوخ الروماني ، أو النادي اليقوي ، أو المجتمع المذهب في عهد لويس الرابع عشر ، أو نبلاء الريف من البروسيين ، أو الفلاحين والنقابات ، أو جماعات المهجرات وقبائلها ، أو سكان وادٍ متوحد منعزل ، أو شعوب المهجرات وقبائلها ، أو أتباع محمد ، أو بصورة عامة اتباع أي دين أو مذهب أسس جديداً، أو فرنسي الثورة أو الماني حروب التحرير .

إن أشد الكائنات ، من هذا النوع الذي نعرف ، جبروتاً هي الحضارات الأرقى التي تولد خلال جيشانات روحية عظيمة ، وتصر خلال الف سنة من وجودها كل المجاميع من مرتبة أدنى (التصورات والطبقات والاجيال) في وحدة واحدة .

ان كل أحداث التاريخ العظمى قد نفذتها وتنفذها كائنات من نوع كوني ، أي الشعوب ، الاحزاب ، الجيوش والطبقات ، بينما أن تاريخ الذهن يجري في مجراه بروابط رخوة ودوائر ومدارس ومستويات ثقافة «ومبول» و«sms» وهنا ايضاً فانها لمسألة مصير عما اذا كانت مجاميع (بشرية - المتوجهم) ككهذه نجد في اللحظات الحاسمة ذات الأبلغ تأثيراً قائداً لها ، أو تندفع اندفاعاً أعظمي ، وعما اذا كانت المصادفة قد وضعت على رأس هذه المجاميع رجلاً من المرتبة الأولى ، أو أن جيشان الأحداث واضطرامها قد ارتفع الى السطح بأشخاص مجردين من العظمة الحقيقية كروبسيير وبومي .





هَذَا الْكِتَابُ

بَلَغَ التَّنْذِيرُ لِهَذَا الْكِتَابِ فِي الْقُرْبِ حَدًّا صُنِفَ مَعَهُ
كَأَعْظَمِ مُؤَلَّفِ صَدَرَ فِي النِّصْفِ الْأَوَّلِ مِنَ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ ؛
فَلِهَذَا كِتَابُ يُعَالِجُ جَمِيعَ مَوَاضِيعِ احْضَارَاتِ الْإِنْسَانِيَةِ وَاجْزَائِهَا
مِنْ قَنٍّ وَعِلْمٍ وَفَلَسَفَةٍ وَمَذَاهِبٍ وَأَدْيَانٍ ، فَاشْبَنُغْلَرُ يَرَى أَنَّ
كُلَّ احْضَارَةٍ مِنْ احْضَارَاتِ هِيَ كُلِّ مُتَكَمِّلٍ غَيْرَ قَابِلٍ لِلتَّجْزِئَةِ
وَأَنَّهَا أَوَّلِيَّةٌ مُتَّفَرِّدَةٌ ، وَذَلِكَ لِأَنَّ لِكُلِّ احْضَارَةٍ نَفْسًا أَوَّلِيَّةً
وَاحِدَةً تَتَطَلَّقُ عَنْهَا ، وَتُعَيَّرُ بِرُمُوزِهَا عَنْ نَوَازِعِهَا وَطَاقَاتِهَا ،
وَأَنَّ تِلْكَ الظَّاهِرَةَ وَهَذِهِ النَّفْسَ وَهَذِهِ الرُّمُوزَ هِيَ الَّتِي تُسَيِّطِرُ
وَتُوجِّهُ جَمِيعَ سَنَاجِ احْضَارَةٍ مِنْ أَدَبٍ وَتَصْوِيرٍ وَنَحْتٍ وَمُؤَيِّقٍ
وَعِلْمٍ وَفَلَسَفَةٍ وَمَذَاهِبٍ وَأَدْيَانٍ ، لِهَذَا سَيَجِدُ الْقَارِئُ
اشْبَنُغْلَرُ يُعَالِجُ فِي هَذَا الْكِتَابِ الصَّخْمَ جَمِيعَ هَذِهِ الْفُرُوعِ
الاحْضَارِيَّةِ ، وَسَيَرَاهُ يَسْتَشْهَدُ بِالْمُؤَسِّقِ وَهُوَ يَبْحَثُ فِي
الرِّيَاضِيَّاتِ ، وَيُدِلُّ عَلَى صِحَّةِ أَقْوَالِهِ بِالذِّينِ وَهُوَ يَجِدُّ
عَنِ النَّحْتِ وَالتَّصْوِيرِ ، وَيَقْنُبِسُ بِرَاهِينِهِ مِنَ الطُّفُوسِ
الْمَذْهَبِيَّةِ أَوِ الدِّينِيَّةِ لِيُثَبِّتَ نَظَرِيَّاتِهِ فِي الْهَنْدَسَةِ
الْمَعْمَارِيَّةِ ، وَيَخْتَارُ دَلِيلَهُ مِنَ الرِّقْمِ الرِّيَاضِيِّ لِيُبَرِّهَنَ عَلَى
صِحَّةِ نَظَرِيَّتِهِ فِي الْجِنْسِ . لِهَذَا فَإِنَّ الْقَارِئَ سَيَذْهَلُ
لَوْفَةِ مَعْلُومَاتِ اشْبَنُغْلَرِ الْمَوْسُوعِيَّةِ وَسَيَعَجِبُ بِمَنْطِقِهِ
الْمُنَسَّقِ وَالذَّقِيقِ الْمُلَاحِظَةِ فِي هَذَا الْكِتَابِ .

مِنْ مُقَدِّمَةِ الْمُتَرْجِمِ